The Library
of the
University of North Carolina

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

V780.5
R348
c1-2
1781-91 Music Lib

This book must not be taken from the Library building.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/musikalischeskun00reic

J. F. Reichardt's

Musikalisches Kunstmagazin.

I. Stück.

An junge Künstler.

Nur den Künstler verehr' ich, von dem man mit Wahrheit sagen mag: **als Künstler zieht er die Herzen der Edlen an sich, als Mensch hält er sie fest.**

Hohes Bedürfniß war es mir stets im Künstler auch den edlen Menschen zu finden: und wie selten — mit blutendem Herzen sag' ichs — wie selten fand ich ihn!

Laßt mich frey und offen zu euch reden, junge Künstler, jüngere Kunstbrüder! Vieleicht red' ich zu früh von meinen Erfahrungen und meiner daher entstandnen Gefühlart und Denkart. Ließ ichs aber später, sprách' ich gewiß nicht mit der Wärme, vieleicht auch nicht mit der Offenheit. Und dann — zu máchtig treibt mich der große, fast allgemeine Verderb der Künstler, Verfall der Kunst, und die Todtenstille die darüber brütet. Laßt mich mit Bruderherzen, zu Bruderherzen sprechen!

Erst an euch ein Wort zu seiner Zeit, Eltern, die ihr eure Kinder zu Künstlern erziehen wollt.

Von dem Tage seiner Geburt an, bemüht euch den Knaben abzuhärten, seinen Körper so stark, so allbeweglich zu machen als möglich, und laßt seinem Herzen dabey das Gefühl seiner höhern Abhängigkeit. Stark und mäßig sey sein Körper, edel folgsam seine Seele. Denn wahrlich! aus einem weichlichen, verzärtelten, eitlen, eingebildeten Knaben wird eben so wenig ein großer Künstler, wie ein glücklicher Mensch. Ohne Elastizität des Körpers keine Elastizität der Seele, ohne Stärke des Körpers keine wahre dauernde Stärke der Seele, ohne Stärke zur Verläugnung des eitel Irdischen keine Ruhe, keine Zufriedenheit, ohne diese keine Glückseeligkeit — —

Oefnet früh seine Seele für Schönheit, hohe edle Schönheit. Und nur dann, wenn diese ihn hinreißt, ganz ihn erfüllt, nur dann glaubt, er sey zum Künstler geboren.

Erweckt früh in ihm das Gefühl für Würde der Menschheit und lehrt ihn die Bestimmung des Menschen erkennen. Daß der Mensch hier durch Reinigung und Ergebung seines Willens und Veredlung seines Gefühls empfänglicher für künftige höhere Seeligkeit werde, das sey ihm Bestimmung des Menschen.

Dann wird er's fühlen und erkennen was er an seiner Kunst hat. Mit Inbrunst wird er sie dann umfassen, sie wie ein Heiligthum in seinem Herzen tragen, ihr ein reines, schuldloses, edles Leben weihen, ihrer wie einer Geliebten würdig zu werden, sie durch keinen Fehltritt, durch keinen niedrigen Gedanken zu entweihen streben, ihr Geliebter, ihr Priester zu seyn, wird er dann für den höchsten Gewinn dieser Erde halten. Und wahrlich! es ist der höchste Gewinn dieser Erde.

737527

Nichts streut mehr unsern Pfad mit unverwelkenden Blumen, nichts öfnet mehr unsern Sinn für seligen Genuß dieser tausendfach schönen Erde, für edle Freundschaft, reine Liebe, nichts zaubert mächtiger eine neue schönere Welt um uns her, nichts erhebt unsre Seele mehr zu dem unaussprechlichen Urquell aller Schönheit, nichts reinigt veredelt uns mehr zu dem künftigen herrlichen Anschauen der höchsten Schönheit, als Du, o edle Kunst! Wer einmal an deiner Brust Lebenskraft gesogen, wer einmal den Himmel in deinen Augen erblickt, von dir hold angelächelt wurde, der achtet alle der Thorheit und Ueppigkeit nicht, aus der so viel Millionen Menschen sich Sklavenketten winden und in sinnlosem Taumel an Thronen und Ruderbänke sich anketten, um ohne wahren Lebensgenuß, ohne selige Aussicht dies Leben zu durchlügen.

Auch der bessere edlere Thronbesitzer kann nur durch dich zu wahrem Lebensgenuß und Losreißung weltmenschlicher Thorheit gelangen.

Auch der ärmste unglücklichste Galeerensklave kann nur durch dich sein Elend sich mildern, nur durch dich seinen Geist aus der gefesselten geängsteten Hülle schwingen.

Auch der Weise im Unglück kann nur durch dich — — Roußeau! [1]) — —

Junger Künstler fühle das ganz, und dann stürze nieder vor dem, der dies deine Bestimmung seyn hieß!

Die Wirkung dieser Wahrheit auf dein Herz sey dir Maaßstab ob alles was folget für dich gesagt sey. Fühltest du dich nicht dabey von heimlicher Ahndung, von innerm Streben durchdrungen, so wird dir mein Herzenserguß eitel Thorheit seyn. Das muß er dir seyn, so bald Fürstengunst, Weibergunst, Weltbeifall, Gold und Seide, Austern und Kapwein, Pflaumfedern und Polstersitze höchster Zweck deiner Kunst sind.

Fühltest du dich aber, wie durch süße Worte der Geliebten, mächtiger zur edlen Kunst hingezogen, durchlief dein Geist einen himmlischen Augenblick, in süßer Ahndung dein ganzes künftiges edles Künstlerleben, wohl dir! So will ich dich vor mir stellen, deine Hand fest in die meine drücken, daß ich freyer begeisterter zu deinem Herzen rede.

Freiheit, Wahrheit, Liebe und edler Wirkungtrieb machen das wahre Wesen des Künstlers.

Wahre Freiheit kannst du in dem Grade nur erhalten in dem du Herr bist über deine körperlichen Bedürfnisse und kleine niedrige Neigungen, um für keinen Preis dein Gefühl der Meinung oder dem Eigensinne irgend eines Menschen aufzuopfern.

Der Tonkünstler ist hier weit übler dran als Mahler und Bildhauer: diesen ist ihr eigen Aug', ihre eigne Hand genug zur Darstellung ihrer höchsten Schöpfungen. Der Tonkünstler bedarf zu seinem Werk' Ohr, Hand und Kehle von hunderten. Daher die Wahrheit und Vollendung in den Werken großer Mahler und Bildhauer; daher die tausendfache Konvenienz und Stoppeley auch in den Werken der größten Tonkünstler.

Ohne Sänger, ohne Orchester, und ohne den Beutel eines Menschen oder eines Publikums, von dem jene bezahlt werden, kann der Tonkünstler nicht wirken. Diese werden ihm gegeben und nach deren Vortrags- und Empfängnißvermögen muß er gemeinhin arbeiten: muß, wenn ihm ein weibischer Fürst, dem eine Polonoise mehr behagt als Amphionsgesang, für Sänger die nur trillern können, einen Kato komponiren heißt, einen Kato Polonoisen trillern lassen.

Will der Tonkünstler für die ungerechtesten Anforderungen seiner Werkzeuge und ihrer Besolder taub seyn, so sind sie es wieder für seine gerechtesten Anforderungen.

Daher muß der Tonkünstler mehr noch als Mahler und Bildhauer — die es oft gethan — seine Freiheit zu erhalten suchen. Muß, wenn er nicht das höchstseltne Glück hat einen Fürsten zu finden, der, wie er, den wahren Zweck der Kunst und ihr inneres Wesen beherzigt, und die himmlische recht zu genießen strebt; oder doch einen Fürsten, der, ohne fürstliche Allprätension ihn völlig frey nach seiner eignen Empfindung und Einsicht arbeiten läßt, und all seine Gehülfen und Werkzeuge ganz in seine Hand übergiebt, daß von ihm ihr Wohl und Weh abhange; lieber ohne Rücksicht auf sein Jahrhundert und dessen Gold und Bücklinge allein für seine Kunst und für das Gefühl und Ohr des unbefangnen Naturmenschen und Kunstfreundes arbeiten.

Auch

1) Der edle Unglückliche nannte seine musikalische Komposizionen: Les Consolations des Miseres de ma vie.

Auch wird dir jene Aufopferung nicht so schwer werden als es gemeinen Ohren schrecklich klingt, wenn wahrer Drang, wahre Kraft zu großgutem Wirken in dir lebt.

Und hast du gar noch das izt eben nicht seltne Glück erlebt, früh eh du dein Vermögen fühltest, für die ersten Keime deines Genies mit Fürstengunst und Weibergunst und Weltbeifall und Gold und Seide und Kapwein und Pflaumfedern und Polstersitzen gepflegt und gemästet zu werden, und deine Kraft ist darüber nicht erschlaft — seltneres Glück! — o wie wirst du dann freudig all den üppigen, nahrlosen, eckelerweckenden Tand von dir schleudern, und mit Inbrunst deiner liebevollen Mutter Natur in die stets ofnen Arme stürzen, von ihr reinere, kräftigere Nahrung erhalten und so mit ihr in Wahrheit leben, weben und seyn.

In solchem Zustande der wahren Freiheit kann erst jedes Natur- und Kunstwerk gerade nach seiner wahren Natur auf dich wirken. So wirst du oft in einem ächten Volkliede, das Jahrhunderte überlebte, mehr wahren Kunstsinn finden, als in mancher großen Oper, angebetet von viel tausend Menschen einen ganzen Monat lang. Und wenn du vorher durch hundert Werke schulgerechter Kunstweisen, in deine Kunst wie in ein Labyrinth blicktest, wirst du nun oft durch ein Hirtenlied auf Spuren geführt werden, von denen du den Gipfel der Kunst in reinem freyem Himmelslicht erblickest.

Denn wirst du auch erst wahren Nutzen stiften; das heißt durch deine Kunst — eigentlich, wie weiter unten, durch Verläugnung deiner Kunst — allgemeine Fröhlichkeit verbreiten können, wenn du mit freyem heitern Sinn, alle Manier für nichts als Manier hälst, und dich ihrer — wenn ja! — nur da bedienst, wo Manier seyn darf und soll.

Daß in unsern größern Gesellschaften so wenig Leben und Fröhlichkeit herrscht, gute Leute, die zu dreyen vieren herzlich froh mit einander seyn können, vor Langeweile nicht wissen wohin? so bald sie zu zehen zwölfen sich beysammen sehn, daran ist wohl unter hundert andern kirchlichen, politischen, häuslichen und litterarischen Ursachen diese nicht eine der Geringsten, daß nichts da ist, wodurch alle zu gleichem Zweck gestimmt werden. Fröhlichkeit ist aller Gesellschaft höchster Zweck: durch nichts wird dieser Zweck schneller, sichrer, allgemeiner erreicht als durch Gesang.

Unter allen gesagten und nicht gesagten Gründen, warum wir Deutsche so wenig Gesang haben, ist dieser wieder nicht der geringste, daß die meisten unsrer neuern Lieder zu allgemeinem Gebrauch nichts taugen. Ein Hauptfehler daran ists, daß sie ohne Instrumentalbegleitung — oft auch samt der Begleitung — leer, unfaßlich und uneindrücklich sind, so schulgerecht sie auch gearbeitet seyn mögen.

Liedermelodien in die jeder, der nur Ohren und Kehle hat gleich einstimmen soll, müssen für sich ohn' alle Begleitung bestehen können, müssen in der einfachsten Folge der Töne, in der bestimtesten Bewegung, in der genauesten Uebereinstimmung der Einschnitte und Abschnitte u. s. w. gerade die Weise — wie's Herder treffender nennt, als man sonst nur die Melodie des Liedes benannte — die Weise des Liedes so treffen, daß man die Melodie, weiß man sie einmal, nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann; daß die Melodie für die Worte alles, nichts für sich allein seyn will.

Eine solche Melodie wird allemal — um es dem Künstler mit einem Worte zu sagen — den wahren Charakter des Einklanges (Unisono) haben, also keiner zusammenklingenden Harmonie bedürfen oder auch nur Zulaß gestatten.

So sind alle die Lieder der Zeiten beschaffen, da unser deutsches Volk noch reich an Gesang war; da zusammenklingende Harmonie noch nicht eingeführt war, und lange nach ihrer Einführung noch auf die Kirche ihren Ursprungort eingeschränkt blieb. Seitdem diese nun aber unser Ohr so verspannte, daß sie uns bey jeder Gelegenheit nothwendig ward, seitdem gleiten unsre Melodien so oberflächlich hinweg, sind nur Gewand der Harmonie. Und seitdem wir für diese gar noch ein System haben, das sich so von Anfang bis zu Ende fein schicklich mit den Lehren der ökonomischen Baukunst vergleichen läßt, frägt der Theoretiker mit Recht nach dem Fundament jedes melodischen Schritts. Je eingeschränkter nun noch immer das System wird, je enger kann auch der Kopf des Theoretikers und je stumpfer sein Sinn seyn. Daher will er nun auch schon das Fundament sehen, am hören gnügts ihm nicht.

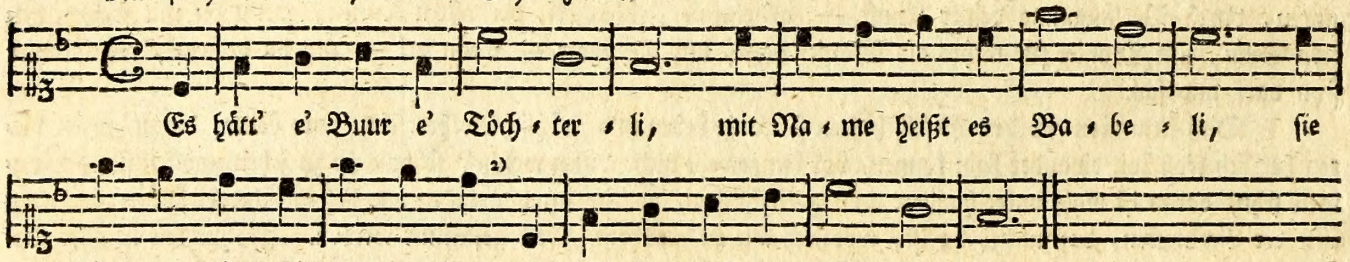
Schöne Zeiten, da das all anders war! jeder Glückliche, Unbefangene sich nicht hinstellte zu sehen oder gerade zu hören, woher und wohin? sondern es fühlte und sich seines frohen Gefühls erfreute. Nun stell sich einer hin und wart' aufs Gefühl, das ihm durch die meisten unsrer Gesänge werden soll!

Man wird mir freilich hundert alte Volklieder nennen können, deren Melodien jenen Charakter des Einklanges nicht haben, die vielmehr sehr leicht die zweite Stimme zulassen, wohl gar dazu einladen. Das sind aber nicht wahre ursprüngliche Volkliedermelodien, sondern Jägerhornstücke oder Landtänze denen die Worte untergelegt worden.

Und wenn hier der Künstler mit freyem Sinn gewahr wird, daß auch bey diesen zweistimmigen Stücken überall nie andre Intervalle vorkommen als abwechselnde Terzen, Quinten und Oktaven in ihrer natürlichen Gestalt, auch alle natürlich gefundene und noch zu findende blasende Instrumente keine andre Intervalle von selbst rein geben, und sich dann seines erlernten Systems erinnert, den ersten freudigen aufschlußvollen Blick bey Wahrnehmung jener mitklingenden Intervalle im tiefen Grundton noch einmal genießt; und dann ihm der Gedanke ans glückliche Durcharbeiten durch all die verworrenen, wilkührlich hinzugefügten Verhältnisse noch einmal durchschauert — wie wird dann hier für den Künstler mit freyem Sinn alles Aufschluß seyn!

Noch ein Wort von Volkliedern. Sie sind wahrlich das, worauf der wahre Künstler, der die Irrwege seiner Kunst zu ahnden anfängt, wie der Seemann auf den Polarstern, achtet, und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet.

Nur solche Melodien, wie das Schweizerlied:



Nur solche sind wahre ursprüngliche Volkliedermelodien, und die regen und rühren auch gleich die ganze fühlende Welt, das sind wahre Orpheusgesänge. Wenn dabey einem, der das edle Griechenvolk im Herzen trägt, süßes Ahndunggefühl aufgeht, dem wirds wohl.

Man kann einwerfen die Franzosen hätten solche Melodien nicht und doch sänge die ganze Nation Melodien einstimmig, die zum großen Theil billig mit der Orgel begleitet werden sollten. Nicht mit Spott und Hohn — verdient oder unverdient? — will ich hier antworten, wie wohl ichs könnte, dürfte nur erzählen wie **Telemann**, ein deutscher, kunstsinniger Tonsetzer vorher, aus Frankreich den Grundsatz mitbrachte: man muß alles singen können, auch den Thorzettel. Er sang alles und sang sich um die Ewigkeit: wird izt nicht mehr gesungen. —

Mit einem sehr einleuchtenden Grunde will ich jenen Einwurf rund abweisen.

Dem einsichtigen Tonkünstler, oder auch schon dem geübten Kunstohr, sind unsre gewöhnlichen unvolkmäßigen Melodien nicht so leer, nicht so unfaßlich, nicht so uneindrücklich, als dem Volke: er denkt sich beym einstimmigen Singen die in der Tonfolge oft sehr schwach, oft gar nicht angedeutete Harmonie nach seiner Art hinzu und hört so in seinem Kopfe das Schnur Schnur oder Ticktack seines Leierkastens oder Hackebrets — was sind **unsre** Geigen und Flügel vielmehr? —

Nun haben die Franzosen in all ihren Melodien einen höchst einförmigen Gang der Harmonie, der in ihren Psalmen, wie in ihren Trinkliedern derselbe ist. Vom Gottesdienst her daran gewöhnt, ist der geringste Franzose also für seine Trinklieder in gleichem Fall mit unserm Tonkünstler bey unsern gewöhnlichen Gesängen. So gar nicht unser gemeine Mann, der unsern himmlisch reinen, hocheinfachen, göttlichreichen Choralgesang gar nicht so ganz deutlich faßt und hernach in Alltagsgesängen wiederfindet [2]).

Daß

2) Dieser Fall scheint mir nicht ursprünglich rein.

3) Lange war mir der Choral, der seine Bedeutung und Würde von der zusammenklingenden Harmonie erhält, ein wichtiger Einwurf bey meinen Zweifeln über die Wahrheit der zusammenklingenden Harmonie. Allein — im Choral vertritt die Harmonie, die Stelle des Rythmus, dissonierende und consonirende

Daß aber auch in unserm gemeinsten Volke für wahren einklängigen Volkgesang Sinn und Trieb liegt, kann jeder bemerken, der drauf Acht haben will, wie es sich die Hillerischen Liedermelodien — die mit Standfuß seinen unter all unsern Melodien, dem wahren Volkgesange am nächsten kommen — wie es sich die oft abändert und immer mehr simplifizirt, daß sie zulezt fast Volklieder werden. Liedern, die das nicht werden mögen, geben sie bald eine so lebhafte Bewegung, daß sie ihren ursprünglichen Landtänzen ähnlich werden, bald wenden und beschneiden sie sie zu Jägerhorn- Posthornstücken.

Warum aber findet auch der aufmerksamste Beobachter bey allen europäischen Völkern keine neue wahre Volklieder? Staatsverfassung thut freilich viel: die drückte aber auch sonst. Ich denke das wichtigste ist, daß das schöne Naturbedürfniß Kunst, die Kunst gar Handwerk geworden! Vom Oberkapellmeister des Fürsten bis zum Bierfiedler, der die Operette in die Bauernschenke trägt, ist ja fast alles izt nachahmender Handarbeiter für gangbaren Marktpreiß. Zum vollen Unglück sind ihrer gar so viele, daß die Konkurrenz nie unter die Käufer kommen kann, immer bey den Verkäufern ist. Daher denn auch der höchste Gipfel des izigen sogenannten Künstlers dieser ist, die gröste Summe der Narrheiten seines Bezahlers mit einmal zu befriedigen. Und dieß hat einen so allgemein fatalen Einfluß aufs ganze Volk, daß wenn auch Obrigkeit und Pächter einmal ein frohes Gefühl im Menschen zum Aufwallen kommen läßt, dieser nicht mehr geraden ungetrübten Sinn genug hat es aus sich selbst und nach seiner eignen Natur zu äußern, immer singt der überall fertige Spielmann aus ihm. Anstatt daß alte Jägerlieder ganz den Charakter des nachtfrohen Lauschers und Erhaschers an sich tragen, aus Fischerliedern das heimliche Wasserleben athmet, aus Hirtenliedern ruhige Heiterkeit ausgeht, und alle lebendigen Ausdruck wahrer Freud' und wahres Leids tönen — 4).

Auch unsern Künstlern, die doch wähnen den höchsten Gipfel der Kunst erreicht zu haben, bleibt es die schwerste Aufgabe ein Lied in wahrem Volksinn zu machen. Woher das? Wir haben nur zwey Gattungen unter unsern Künstlern — drey vier einzelne Männer ausgenommen, die wie große Männer aller Art zu keiner Gattung gehören — Der eine Theil versteht Harmonie, nichts weiter als Harmonie und hält die für alles. Der andre versteht nichts von der Harmonie und will überall scheinen als verständ' er sie, müßt er sie verstehn, und überall anwenden.

Daß jene, die oft achtungswürdige Kenntnisse, zuweilen auch wohl Kunsttalent besitzen, einzelnes Studium der Harmonie für ganzes Studium der Kunst halten, und daß diese oft bey vielem Genie nichts von der Harmonie verstehn, liegt beydes in der Verworrenheit unsers Systems, und in der noch verworrenern gewöhnlichen Lehrart desselben.

Der junge feurige Kunstmann schaudert zurück beim Anblick des chaotischen Gewebes einzelner Regeln: der kältere, der sich glücklich hindurch arbeitet mißt den Grad seiner Einsicht nach den mühvollen Jahren, die sie ihm gekostet, und hat hernach nicht Blick und wahre Kunstliebe genug vieles Erlernte für das zu halten, was es ist: nichts; hält vielmehr, geht er in die übrigen Theile der Kunst ein, alles was diesem oder jenem gelernten Wesen zuwieder läuft für Ketzerey; da es ihn doch billig auf sein erlerntes System aufmerksam machen sollte.

Dieses Uebel muß desto allgemeiner seyn, je weniger feines richtiges Gefühl, großer Blick fürs Ganze allgemein ist und je weniger die übrigen Theile der Kunst, gleich der Harmonie, in Regeln festgehalten, festgesezt werden können. Und doch muß jedem vorurtheilfreyen Menschen gerade dieses drauf führen, daß unsre Harmonie, deren System jedem Dumkopf anpaßt, nicht das innre wahre Wesen der Kunst ist, sondern nur ein Theil, vieleicht nur durch Spekulation gefundener auf Konvenienz gegründeter, willkührlich hinzugefügter Theil, der durch falschen Gebrauch eben so sehr die Kunst entstellt, als er bey rechter Anwendung sie wahrlich erhöhen veredeln kann. Wo es aber nicht um Hoheit und Adel zu thun ist, kömmt zusammenklingende Harmonie meistens in die Queere. Dies sagt das Herz, oft gar dem Ohr entgegen.

Ueber-

rende Akkorde geben eben so Bewegung und Ruhe wie Aufschlag und Niederschlag — künftig mehr hievon.

4) Wie ich mir für uns gehörige Liedermelodie denke, von solcher Art hab' ich vor kurzem deutschen Männern, zu Liedern, die sich für deutsche Männer ziemen, einige in die Hand gegeben, unter dem Tittel: Frohe Lieder für deutsche Männer, bey der Buchhandlung der Gelehrten in Dessau zu finden. Ich kann mich hier des Wunsches nicht erwähren, daß uns doch Herr Schulze wahrer Volkgesänge mehr gäbe! Nur sehr wenigen Tonkünstlern ist hiezu die Natur so hold, die Kunst so unterthan als ihm.

Ueberall, wo nur schönes Naturbedürfniß befriedigt seyn will, ist beym Künstler Verläugnung der Kunst — nicht Unwissenheit in der Kunst — höchste Kunst. Auf diesem höchsten Gipfel ist der Künstler erst wieder dem reinen unbefangenen schönorganisirten, glücklichen, kunstsinnigen Naturmenschen gleich. Dieser kann nur Volklieder singen, jener nur sie machen.

Mit all diesem wollt' ich nun aber nicht sagen, Volklieder wären einiger Zweck und höchster Gipfel der Kunst: Kunst müsse nun das ersetzen was uns der **Mensch** versagt. Wenn Veredlung des Gefühls, Andacht, Aufschwung von der Erde unsrer Bestimmung angemeßner ist, als Erdenfröhlichkeit und Erdentrauer, die nur Mittel nicht Zweck uns seyn sollen, so sind sie auch höherer Kunstberuf.

Der Künstler, der diesen hohen, nur gefühlten geahndeten Beruf in sich spürt, der strenge alle Kräfte seiner Seele an, studiere jeden einzelnen Theil der Kunst, nutze alles Gefundene, erkenn' es dafür was es ist und wähle und verwerfe nach dem es auf ihn würket. Denn alles, auch das deutlich Erkannte, muß dem Gefühl des Künstlers unterworfen bleiben. Dies ist seine wahre Freiheit. Dies allein giebt seinen Darstellungen Wahrheit. Nur für sich muß er arbeiten, oder er arbeitet für niemanden: nur für sich und damit für Tausende.

Es bleibt ewig wahr: der Künstler kann nur das wahr darstellen, was er selbst fühlt. Wer nur Freud' und Leid fühlen kann oder mag, wie sie rein die Natur hier giebt, der kümre sich um alle Kunstregeln nicht. Jener Ausdruck ist nicht Werk der Kunst. **Halbes Studium der Kunst ist nicht näher der Natur als ganzes. Nur ganzes Studium bringt erst wieder der Natur nah.**

Nur der Blick über diese Welt hinaus wandelte schönes Naturbedürfniß in Kunst. Nur dahin würke die Kunst. Nur zu diesem Würken bieten sich Naturgefühl und Kunst freundlich die Hand. Nur unseliges Hinabsinken von der Himmelshöhe in faule Erdensümpfe hat unsre himmlische Kunst zum Erdengewerbe hinabgewürdigt. Dort Aufschwung nach der Höhe in unserm himmlischreinen hocheinfachen göttlichreichen Choralgesang. Hier wollüstiges Kützeln und Einwiegen im kindischspielenden, witzigverkräuselten armseligen Modesingsang und Klingklang.

Dieser Mangel an wahrem Kunstsinn beym Tonkünstler verursacht sehr natürlich beym Volke eben solchen Mangel an wahrem Kunstgeschmack. Daher auch bey beiden so wenig wahre Liebe und Eifer für alles was wahrhaftig schön und edel ist, daß der Künstler, der ein Herz im Leibe hat, wenn er nicht gar seine Kunst aneckelt, sich doch mit ihr verschließt, ihr in geheim huldigt, in geheim seine besten Opfer bringt und dem Publikum nur das hinwirft was er seiner und seiner Göttin unwerth achtet. **Ein** geschrieben Blatt was mir mancher wahre Künstler auf meinen Reisen aus seinem verborgnen Schatze gab, war oft unendlich mehr werth als zwanzig gestochene und gedruckte Werke desselben Mannes, zubereitet für das enge Herz seiner gnädigen Käufer und den Eisenkrämersinn seines Notenverlegers.

Diese Sklaverey für Notenhändler und Modeton zu arbeiten ist die ärgste unter allen, ist Kleinkrämerey und mergelt aus bis auf den letzten Tropfen lebenden Bluts. Die blinde rasende Wuth mit der unsre izigen Künstler sich in dies Schandgewerbe stürzen, hat uns die besten, sonst edelsten, gar Originalkomponisten geraubt. Männer, die sich sonst bis zur Affektation scheuten ihren besten Nebenkünstlern nur in Nebendingen der Form ähnlich zu seyn, geben uns izt fast nichts anders als Rondeaus und Adagios mit Trommelbässen.

Kommt zum Geitz nach Gold und Händegeklatsch noch die übergroße Thorheit hinzu, auch dem Alltags-Zeitung- und Journalkritiker gefallen zu wollen, dann erlischt jeder Funke von Wahrheit und Freiheit in deinen Werken. Dann darfst du nur noch selbst die Kritik zu deinem eignen Brodgewerbe machen, um der schlechteste Künstler und schlechteste Mensch zugleich zu seyn.

Willst du groß und glücklich seyn, junger Künstler, so verachte all die kleinen elenden Behelfe, die Menschen, ihrer Würde uneingedenk ersonnen und geheiligt, um sich und andern Achtung anzulügen; reiße dich von aller Kleinheit los: sey wahrhaft frey.

Dann wird nichts deines Herzens sich bemeistern als Liebe. Liebe die Göttinn deiner Kunst. Sie sang zuerst aus dem Menschen, und der ganzen lebenden, singenden Natur; sie nur singt zum Herzen wie sie aus dem Herzen singt. Allumfassende Liebe erfülle deine ganze Seele. Ueberall, wo reine Liebe dich führt, gehst du sicher dem Gipfel deiner Kunst, wie deines Glücks entgegen.

Scheu' auch gesellschaftliche Bande nicht, wenn reine Liebe dich hineinfügt. Es ist keine wahre Freiheit, wo nicht Ruhe des Gemüths ist. Und diese Ruhe findest du nur im festen unauflöslich verwebten Bande mit dem

Weibe,

Weibe, das deine Seele liebt. Und tausendfache neue niegeahndete Liebesgefühle leben in deiner Seele auf und befesten dein Wesen und dein Glück, wenn du dich, dein Weib in schönen lieben kleinen Menschen wiederfindest. O es ist unaussprechliche Seeligkeit unnennbarer Seelenfriede in seinem kleinen Hause eine bessere, selbstgeschafne bessere Welt zu haben, nur über meine wirthliche Hausschwelle treten zu dürfen, um jeden Mißmuth, erzeugt durch Weltverderbtheit sogleich schwinden zu sehen, jede Kraft hier frey zur Vervollkommnung meiner Lieben anwenden zu können, die ich in der größern Gesellschaft oft nicht anwenden durfte nicht konnte!

So nur erzeugt und erhält Liebe edlen Wirkungtrieb. So nur, als Mensch gewöhnt, den Ungestüm des innern Strebens zu großgutem Wirken zurückzuhalten, nicht mit Wuth — seys auch Liebeswuth — dem gewaltig fortreißenden Strom des Verderbens entgegen zu drängen, lieber sich, seinen Lieben und durch diese der Nachwelt, vieleicht auch noch seinem Zeitalter mit all seinen Kräften zu leben; so nur, dieser Weise nur, kann auch als Künstler sein Zeitalter edel verläugnen und für sich, für die, die ihm gleichen, in allen künftigen Zeiten gleichen werden und auf diesem Wege vieleicht künftig einmal für alle Großgutes wirken.

Ursprung und Zweck der Kunst ist heilig: heilig werde sie auch betrieben. Nur da, wo's drauf ankömmt den Menschen über sein schlechteres Selbst, über sein Zeitalter, über diese Erde zu erheben, da nur werde die Kunst angewand. Und da, wie kann, wie wird sie da wirken! Wie hohe Vorgefühle künftigen seligen Anschauens, wie hohe Wahrheit- Freiheitgefühle wirken und befesten! Wie Einen gegen hundert gegen alle Großen und Kleinen der Welt mit Muth und Stärke zum Angreifen und Vollenden bewafnen wenn's Wahrheit, Freiheit, Wohl der Menschheit für heut und für ewig gilt!

Nur der, der sie ganz zu vollenden vermag, werde hinzugelassen; und dessen Wirken wird auch stets heilig, edel seyn. Lebt er in einem Zeitalter und unter Menschen denen nichts heillig ist, so wird er für sie, wie sie sind, nicht Künstler seyn wollen. Er wird für sein Herz und für die wenigen, die er im Herzen trägt arbeiten und so gewiß, sey's auch ungesehn und unerkannt, spät oder früh Veredlung der Menschheit wirken.

Roußeau! edler lieber Wahrheitforscher und Seher! auch da mir unaussprechlich liebenswürdig wo du sie nicht sahst: denn nur übergroßer hochentflammter Eifer für Wohl der Menschheit ließ dich oft die innre Stimme deines himmlischen Genius nicht vernehmen. Gewiß, wie du den Menschen die ihnen verderblich gewordenen Künste nehmen wolltest, weil sie sie zu leicht überall mißbrauchen, gewiß sagte dir da dein Genius, was mir, früh belebt von reiner hoher Liebe für Wahrheit und für dich, mein Herz izt sagt. Aber das Elend der Menschen zog in seinen häßlichsten schrecklichsten Gestalten zu nah deiner engelzarten Seele vorüber, um ihn ganz zu vernehmen; nur halb vernahmst du ihn, wolltest nur als Ausnahme einige außerordentliche Genieen Kunst treiben lassen, da hier doch so äusserst nah die ganze Entscheidung der wichtigen Frage liegt:

Alle höhere Kunst entsprang durch Erhebung der menschlichen Seele über dies Erdenleben. Alle höhere Kunst war überall im Anfang Sprache der Menschen mit den Göttern, und dann Aushauch, laut Bild des veredelten freyen Menschen. So immer Tochter hoher edler Gefühle. Auch uns gab neubeseelter Aufschwung zum Himmel neubelebte Kunst. Wär jener der größeren Menschenwelt geworden, würd' auch diese nun groß und vollkommner seyn. Nur auf diesem hohen edlen Wege kann Kunst zur Veredlung Beseligung des Menschen angewandt werden, und auf diesem Wege **können** auch nur wahre genievolle Künstler wirken, alle andre **müssen** denn Handlanger bleiben. Alle Herabwürdigung der höheren Kunst zu kleinen unwesentlichen Erdbedürfnissen, zu üppigen Menschenfindeleyen und Narrenteidungen ist Verderb für die bessere Menschheit, kann auch nur dem schon verdorbnen Menschen nützen. Zu reiner Naturfreude bedarf der Mensch keine Kunst, so lange sein schöner Natursinn ungetrübt bleibt. Kunst befriedigt kein schönes Naturbedürfniß, trübt vielmehr da wo sie zum Verklären zu schwach ist den reinen Natursinn, der es zu befriedigen vermag.

Durchglüht dich nun, junger edler Mann, Freiheit, Wahrheit, Liebe, edler Wirkungtrieb, dann lebst du in wahrem Künstlerwesen, dann ist deine Seele voll **hoher Begeisterung.** Und hierinn liegt alles was ich dir als Mensch und Künstler sagte und nicht zu sagen vermochte:

Strebe nach hoher Begeisterung!

Der Meßias.

So bald der wahre Künstler anfängt seinen höhern Beruf zu ahnden; sucht er in der Welt um sich herum einen Gegenstand, der ihn begeistere, daß er durch seine Darstellung wirke auf sein Volk und es veredle. Aber er sucht in unsrer Welt vergeblich. Wo ist der edle Gegenstand, dem unser Volk so vertraut, so allempfänglich wäre, daß der Künstler, der nur die Wirkung des Ganzen, nur den Totaleindruck darstellen kann, aller leidigen Exposizionen und Entwickelungen sich überheben könnte? Und so lange der Tonkünstler diese Banden mit sich herumschleppt, kann er nicht wahr und groß wirken.

Vergeblich sucht er in seinem erstorbnen Vaterlande! Traurig späht sein Blick nach der Entflohenen, nach der Stäte die sie einst beseligte — und siehe! sein durch Liebe geöfneter Sinn sieht die himmlische in heiligen Hainen sich niederlassen, sieht sie in geweihten Tempeln allgewaltig wirken auf die Himmelanstrebenden, sieht sie dann in geweihten Tempeln entweihen und zu ihren seligen Himmeln zurückfliehen. Mit heißen Thränen der Sehnsucht und süßen Ahndung, strebt er ihr nach und stößt die Unheilige weit von sich, die sich so frevelhaft an die Stäte der Entflohenen gesetzt hat.

So strebt' ich litt' ich lange; bis mir einst die Langersehnte den neuen Himmel aufschloß, in dem ich nun selig bin.

Ich war noch ein Knabe; da schon war **Klopstocks Meßias** mein erstes selbstgewähltes und hernach eine lange Zeit fast mein einziges Buch. Oft hatt' ichs nur in seliger Ahndung gelesen, dann vertrauter; aber nun gab sie, die Langersehnte, ihn mir in die Hand, und siehe! mir ward ein Aufschluß, der mich als Mensch und Künstler beglückt. Ich erblickte in diesem allumfassenden Meer einen lyrischen Strohm durchs Ganze hindurch, der mir all die Wege bahnte, die ich lange dunkel geahndet, und auf denen ich so gerne dem folgenden Volke glücklich voranschritte. Jeder große Moment der großen Geschichte wird in den Himmeln von feyernden Seraphen und Seelen der Seligen in himmlischen Gesängen, besungen. Und all diese hohen Gesänge hängen so herrlich aneinander, oder lassen sich so leicht zu einander stellen, machen dann ein so großes lyrisches Ganze, daß dem Tonkünstler für seine Kunst und seinen großen Zweck nichts zu wünschen übrig bleibt.

Hier, und nur hier, ist nun der Tonkünstler aller unlyrischen Exposizionen überhoben. Die Geschichte ist, wo nicht in aller Herzen, doch in aller Gedächtniß, jeder ist hier im Stande zu folgen; jeder Totalausdruck findet seine Stäte bereitet und kann Totaleindruck machen. Auch ist **Klopstock** gerad in diesen lyrischen Gesängen am volkmäßigsten; die edelste höchste Symplizität, der ausdruckvollste mahlerischte Versbau — in dem **Klopstock** so unübertrefbar, so einzig ist — alles macht diese Gesänge zum Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik.

Seit einigen Jahren hab' ich der musikalischen Bearbeitung dieses großen Werks, die schönsten glücklichsten Stunden meines verflossenen und künftigen Lebens geweiht; bin fest entschlossen es nur mit mir selber und bis zu seiner gänzlichen Vollendung nur für mich selber zu bearbeiten, damit keine Konvenienz, keine Kunstmode, keine äußere Einwirkung, welcher Art sie auch sey, das Werk zu etwas anderm mache, als es durch mich selbst werden kann, und ichs auch am Ende noch ganz in meiner Gewalt habe.

Aber die schöne große herzerhebende Idee will ich nicht bis dahin für mich behalten, sie kann vieleicht mehr in dem Herzen junger edler Künstler wirken, als alles was ich sonst zu sagen und darzustellen vermag. Ich will hier den Anfang der Poesie, wie ihn **Klopstock** gebilligt, abdrucken lassen, und künftig mehr davon geben.

Der Meßias.

Chor der Himmel. [1]

Halleluja, ein feyerndes Halleluja, o Erster,
Sey dir von uns unaufhörlich gesungen! Zur Einsamkeit sprachst du:
Sey nicht mehr! und den Wesen: Entwickelt euch! Halleluja!

Eloa. [2]

Ihr wißt es, o Geister,
Wie die neue Natur in liebenswürdiger Schöne
Da sich erhub, wie in eurer Gesellschaft die Morgensterne
Vor dem Schöpfer sich neigten. Allein jetzt wird sein Meßias,
Sein unsterblicher Sohn viel grössere Thaten vollenden.
Eilt, verkündigt es seinen Geschöpfen. Sein Sabbath erhebt sich,
Jezt mit dem freyen Gehorsam und Leiden des großen Meßias.
Gott Jehova nennt ihn den Sabbath des ewigen Bundes.

Chor der Engel. [3]

Gott ist die Liebe!

Adam. [4]

(Zum verkündigenden Seraph.)

Sey mir gegrüsset, begnadigter Seraph, du Friedensbothe.
Da die Stimme deiner erhabenen Sendung erschallte,
Hub sich mein Geist in Jubel empor. Du theurer Meßias,
Könnt' ich dich auch, holdselig in jener menschlichen Schönheit,
Wie der Seraph hier, sehn! ach in jener Gestalt der Erbarmung,
Die du kohrest, in ihr mein gefallnes Geschlecht zu versöhnen.
Zeige mir, Seraph, die Spur, wo mein Erlöser gewandelt,
Mein Erlöser und Freund, ich will ihn nur ferne begleiten!

Ruhstatt

1) I. Gesang Seite 11 nach der neuesten großen Ausgabe.
2) I. Gesang S. 18.
3) I. Gesang S. 15.
4) I. Gesang S. 19.

Ruhstatt jenes Gebets, wo unser Mittler sein Antlitz
Aufhub, schwur, er wollte die Kinder Adams erlösen,
Dürfte der erste der Sünder mit Freudenthränen dich anschaun!
Ach ich war ja vordem dein erstgeborner Bewohner,
Mütterlichs Land, o Erde! Wie sehn' ich nach dir mich hinunter!
Deine vom Donnerworte des Fluchs zerstöhrten Gefilde
Wären mir, in des Meßias Gesellschaft, den jenes Todes
Leib umhüllet, welchen ich dort im Staube zurückließ
Lieblicher, als deine Gefilde nach himmlischen Auen erschaffen,
O Paradies, verlohrner Himmel!

Chor der Seraphim. [5])

Wir wollen dereinst die Trümmern alle versammeln!
Eben diese Wohnung der Sterblichkeit, dieses Gebeine,
Das die Hand des gewaltigen Todes so traurig entstellt hat,
Soll mit dem Morgen des Richters zur neuen Schöpfung erwachen!

Benjamin und Jedidda. [6])

(Zwo selige befreundete Seelen.)

Benjamin.

Ist das nicht, o Jedidda, der holde vertrauliche Lehrer?
Ists nicht Jesus, von welchem der Seraph es alles erzählte?
Ach ich weiß es noch wohl, wie er uns inbrünstig umarmte,
Wie er uns an die klopfende Brust mit Zärtlichkeit drückte.
Eine getreue Zähre der Huld, die seh ich noch immer,
Netzte sein Antlitz, ich küßte sie auf, die seh ich noch immer!

Jedidda.

Und da sagt' er, o Benjamin, unsern umstehenden Müttern:
Werdet wie Kinder, sonst könnt ihr das Reich des Vaters nicht erben.

Benjamin.

Ja, so sagt' er, Jedidda. Und der ist unser Erlöser;

Beide.

Durch den sind wir so selig! Umarme deinen Geliebten!

Adam.

5) I. Gesang Seite 25.

6) I. Gesang S. 26.

Adam. [7])

Schönster der Tage, du sollst vor allen künftigen Tagen
Festlich und heilig uns seyn, dich soll vor deinen Gefährten,
Kehrst du wieder zurück, die Seele des Menschen, der Seraph
Und der Cherub, beym Aufgang und Untergange, begrüßen.
Steigst du zur Erd' herab; verbreiten dich Orione
Durch die Himmel; und gehst du am Throne der Herrlichkeit Gottes
Strahlend hervor: so wollen wir dir in feyerndem Aufzug,
Jauchzend mit Hallelujagesängen entgegensegnen!
Dir, unsterblicher Tag, der du unsern getröstetem Auge
Gott, den Meßias, auf Erden in seiner Erniedrung entdeckest!
O von Adam der Schönste! Meßias in menschlicher Bildung!
Wie enthüllt sich in deinem erhabenen Antlitz die Gottheit!

Eva.

Selig bist du und heilig, die du den Meßias gebahrest,
Seliger du, als Eva, der Menschen Mutter. Unzählbar
Sind die Söhne von ihr, und sind unzählbare Sünder.
Aber du hast Einen, nur Einen göttlichen Menschen,
Einen gerechten, ach Einen unschuldigen theuren Meßias
Einen ewigen Sohn, (ihn schuf kein Schöpfer!) geboren!
Zärtlich seh ich, mit irrendem Blick hinunter zur Erde;
Dich, Paradies, dich seh ich nicht mehr. Du bist in den Wassern
Niedergestürzt, im Gericht der allgegenwärtigen Sündflut!
Deiner erhabnen umschattenden Cedern, die Gott selbst pflanzte,
Deiner friedsamen Laube, der jungen Tugenden Wohnung,
Hat kein Sturm, kein Donner, kein Todesengel geschonet!
Bethlem, wo ihn Maria gebahr, ihn brünstig umarmte,
Sey du mir mein Eden; du Brunnen Davids, die Quelle,
Wo ich göttlich erschaffen zuerst mich sahe; du Hütte,
Wo er weinte, sey du mir die Laube der ersten Unschuld!
Hätt' ich dich in Eden geboren, du Göttlicher, hätt' ich
Gleich nach jener entsetzlichen That, o Sohn, dich geboren:
Siehe, so wär ich mit dir zu meinem Richter gegangen;

7) II. Gesang S. 29.

Da, wo er stand, wo unter ihm Eden zum Grabe sich aufthat,
Wo der Erkenntnisse Baum mir fürchterlich rauschte, die Stimme
Seiner Donner den Richterspruch des Fluches mir aussprach,
Wo ich in bangem Erbeben versank, zu sterben versank, da
Wär' ich zu ihm gegangen; dich hätt ich weinend umarmt, Sohn!
An mein Herz dich gedrückt, und gerufen: Zürne nicht, Vater!
Zürne nicht mehr, ich habe den Mann Jehova geboren!

Adam.

Heilig bist du, anbetenswürdig, und ewig, o Erster!
Der du deinen göttlichen Sohn von Ewigkeit zeugtest,
Ihn, nach deinem Bilde gezeugt, zum Erlöser der Menschen,
Meines von mir beweinten Geschlechts, erbarmend erwähltest.
Gott hat meine Thränen gesehen; ihr habt sie gesehen,
Seraphim und sie gezählt; auch ihr, ihr Seelen der Todten,
Seelen meines entschlafnen Geschlechts, sie alle gezählet.
Wärst du nicht, o Meßias, gewesen; die ewige Ruhe
Hätte selbst mir traurig, und ungenießbar geschienen.
Aber von deiner göttlichen Huld, von deiner Erbarmung,
Stifter des ewigen Bundes, von ihr umschattet, da lernt' ich
Selbst in der Wehmuth Schmerz mehr Seligkeiten empfinden.

Adam und Eva.

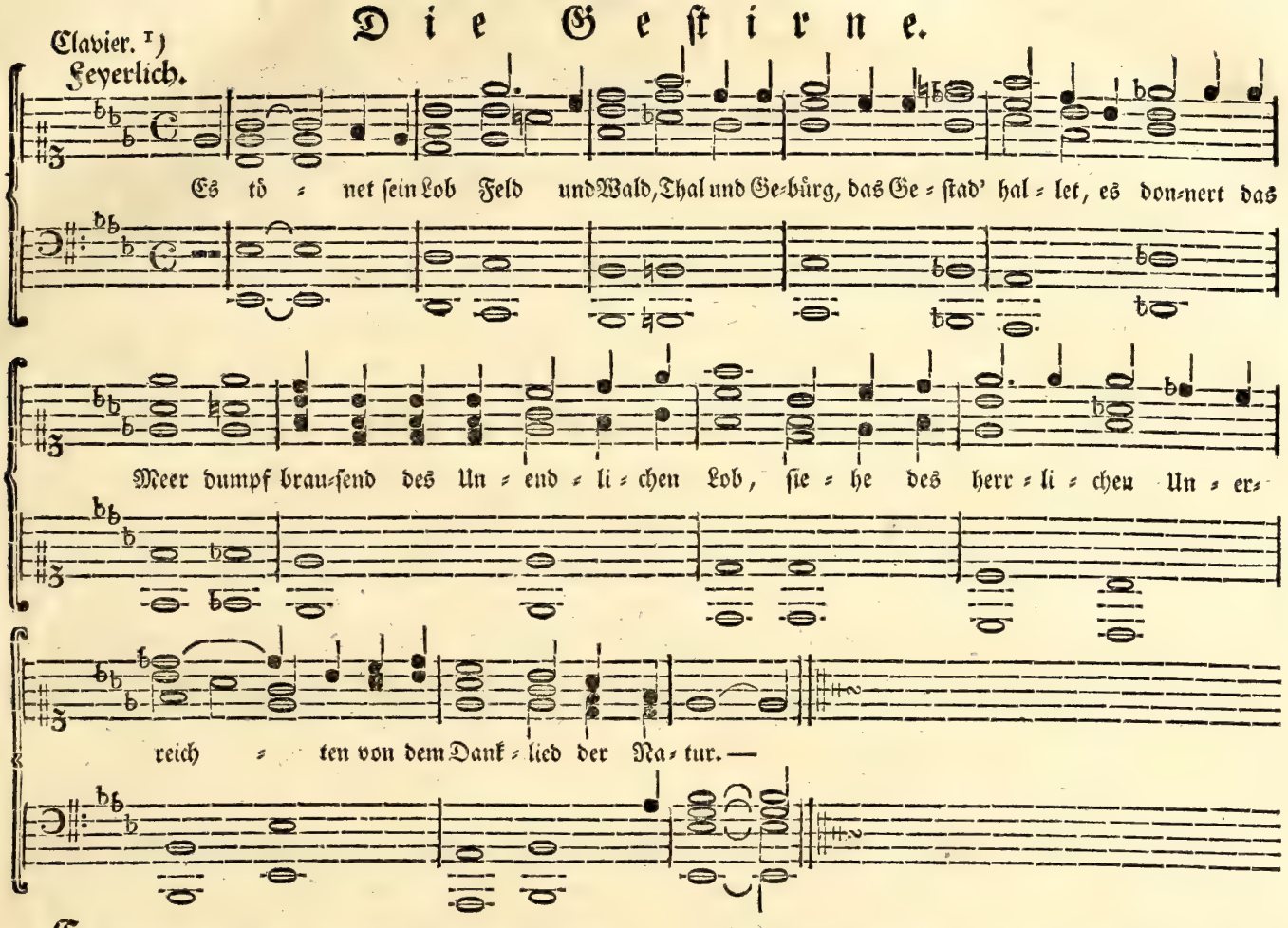
Und nun trägst du sein Bild, das Bild des sterblichen Menschen,
Gottmensch, Mittler, dich beten wir an! Vollende dein Opfer,
Das du für uns, Weltrichter, für uns zu vollenden herabstiegst.
Mache die Erde bald neu, die du zu verneuen beschlossest,
Dein und unser Geburtsland! Komm gen Himmel zurücke!

Chor der Seligen.

Komm, sey gegrüßt in deinen Erbarmungen, Gottmensch, Mittler!

Oden.

Die Gestirne.



Es tönet sein Lob Feld, und Wald, Thal und Gebirg,
Das Gestad' hallet, es donnert das Meer dumpfbrausend
Des Unendlichen Lob, siehe des Herrlichen,
Unerreichten von dem Danklied der Natur!

Es singt die Natur dennoch dem, welcher sie schuf,
Ihr Getön schallet vom Himmel herab, lautpreisend
In umwölkender Nacht rufet des Strahls Gefährt
Von den Wipfeln, und der Berg' Haupt es herab!

Es rauschet der Hain, und sein Bach lispelt es auch
Mit empor, preisend, ein Feyrer, wie er! die Luft, wehts
Zu dem Bogen mit auf! Hoch in der Wolke ward
Der Erhaltung und der Huld Bogen gesetzt.

Und schweigest denn du, welchen Gott ewig erschuf?
Und verstummst mitten im Preis' um dich her? Gott hauchte
Dir Unsterblichkeit ein! Danke dem Herrlichen!
Unerreicht bleibt von dem Aufschwung des Gesangs

Der Geber, allein dennoch sing', preis' ihn, o du
Der empfing! Feyrendes Chor um mich her, ernstfreudig,
Du Erheber des Herrn, tret' ich herzu, und sing
In Entzückung, o du Chor, Psalme mit dir!

Der Welten erschuf, dort des Tags sinkendes Gold,
Und den Staub hier voll Gewürmegedräng, wer ist der?
Es ist Gott! Es ist Gott! Vater! so rufen wir an;
Und unzählbar, die mit uns rufen, seyd ihr!

Ich preise den Herrn! preise den, welcher des Monds
Und des Tods kühlender, heiliger Nacht, zu dämmern,
Und zu leuchten! gebot. Erde, du Grab, das stets
Auf uns harrt, Gott hat mit Blumen dich bestreut!

Neuschaffend bewegt, steht er nun auf zum Gericht,
Das gebeindeckende Grab, das Gefild der Saat, Gott!
Es erwachet, wer schläft! Donner entstürzt dem Thron!
Zum Gericht hallts! und das Grab hörts, und der Tod!

Klopstock.

1) Man beurtheile den Gang der Stimmen in dieser Ode nicht nach diesem zusammengedrängten Clavierauszuge, sondern nach dem ausgesetzten Chor auf der folgenden Seite.

Die Gestirne.

Chor.
Feyerlich.

Diskant. Es tö = net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge = birg', das Ge = stad' hal = let, es don = nert das

Alt. Es tö = net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge = birg', das Ge = stad' hal = let, es don = nert das

Tenor. Es tö = net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge = birg', das Ge = stad' hal = let, es don = nert das

Baß. Es tö = net sein Lob Feld und Wald, Thal und Ge = birg', das Ge = stad' hal = let, es don = nert das

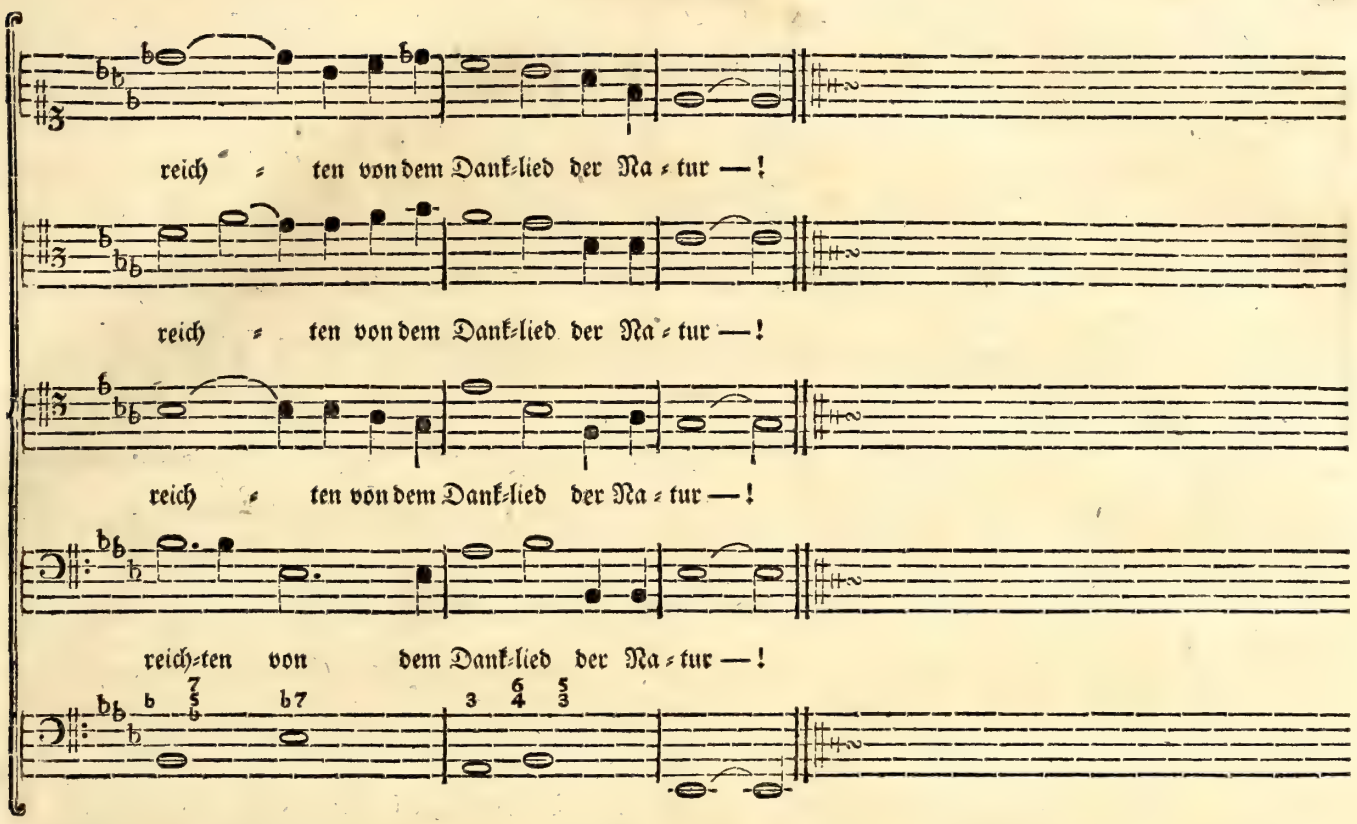
Orgel.

Meer dumpf = brau = send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er=

Meer dumpf = brau = send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er=

Meer dumpf = brau = send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er=

Meer dumpf = brau = send des Un = end = li = chen Lob, sie = he des Herr = li = chen, Un = er=



Es tönet sein Lob Feld, und Wald, Thal und Gebirg,
Das Gestad' hallet, es donnert das Meer dumpfbrausend
Des Unendlichen Lob, siehe des Herrlichen,
Unerreichten von dem Danklied der Natur!

Es singt die Natur democh dem, welcher sie schuf,
Ihr Getön schallet vom Himmel herab, lautpreisend
In umwölkender Nacht rufet des Strahls Gefährt
Von den Wipfeln, und der Berg' Haupt es herab!

Es rauschet der Hain, und sein Bach lispelt es auch
Mit empor, preisend, ein Feyrer, wie er! Die Luft, wehts
Zu dem Bogen mit auf! Hoch in der Wolke ward
Der Erhaltung und der Huld Bogen gesetzt.

Und schweigest denn du, welchen Gott ewig erschuf?
Und verstummst mitten im Preis' um dich her? Gott hauchte
Dir Unsterblichkeit ein! Danke dem Herrlichen!
Unerreicht bleibt von dem Aufschwung des Gesangs

Der Geber, allein dennoch sing, preis' ihn, o du
Der empfing! Feyrendes Chor um mich her, ernstfreudig,
Du Erheber des Herrn, tret' ich herzu, und sing
In Entzückung, o du Chor, Psalme mit dir!

Der Welten erschuf, dort des Tages sinkendes Gold,
Und den Staub hier voll Gewürmegedräng, wer ist der?
Es ist Gott! Es ist Gott! Vater! so rufen wir an;
Und unzählbar, die mit uns rufen, seyd ihr! [1])

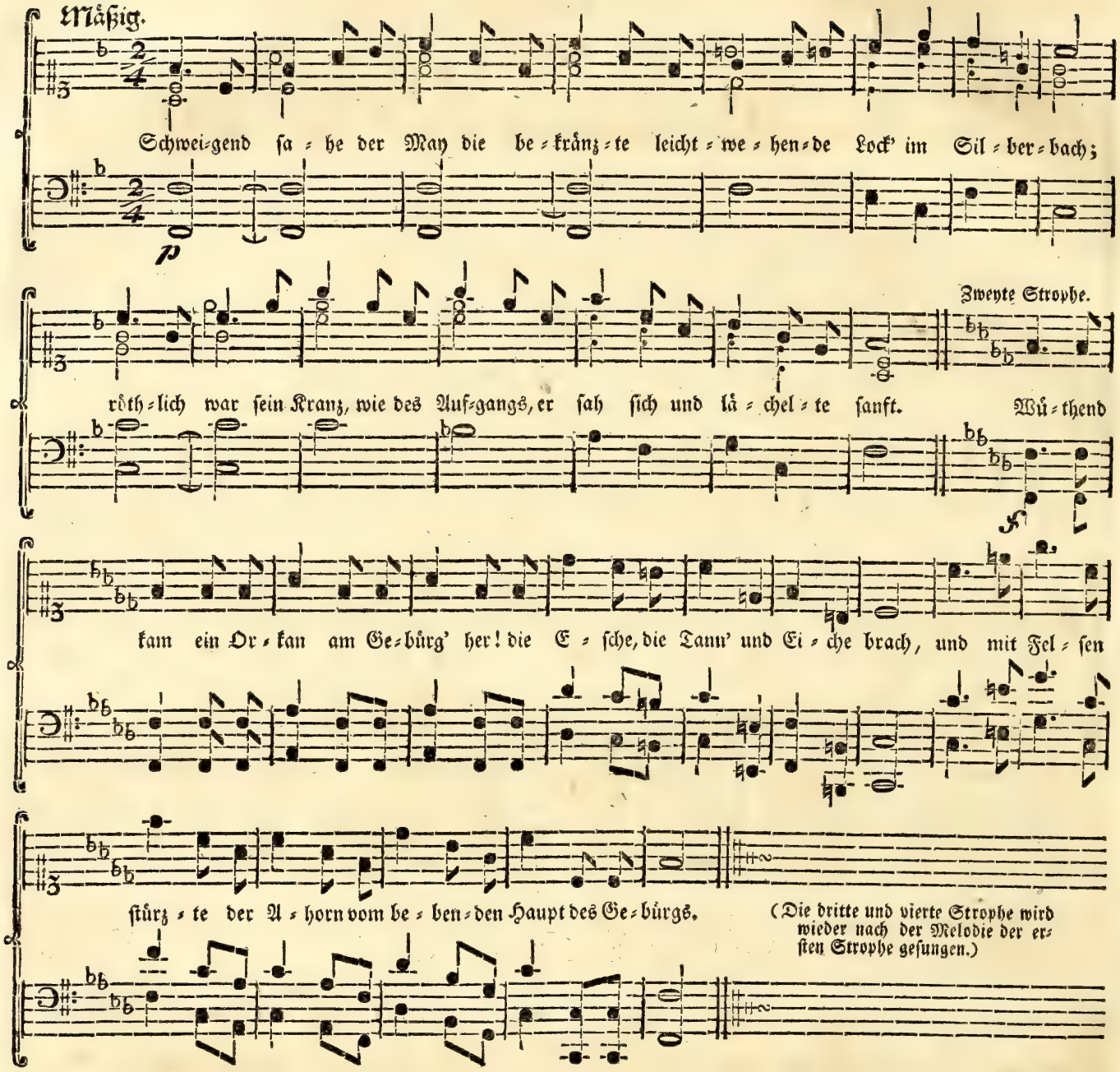
Ich preise den Herrn! preise den, welcher des Monds
Und des Tods kühlender, heiliger Nacht, zu dämmern,
Und zu leuchten! gebot. Erde, du Grab, das stets
Auf uns harrt, Gott hat mit Blumen dich bestreut!

Neuschaffend bewegt, steht er nun auf zum Gericht,
Das Gebeindeckende Grab, das Gefild der Saat, Gott!
Es erwachet, wer schläft! Donner entstürzt dem Thron!
Zum Gericht hallts! und das Grab hörts, und der Tod!

Klopstock.

2) Die sieben folgende Strophen sind mit Klopstocks Bewilligung als weniger singbar hier unabgedruckt geblieben.

Der Jüngling.



Schweigend sahe der May die bekränzte
Leicht wehende Lock' im Silberbach;
Röthlich war sein Kranz, wie des Aufgangs,
Er sah sich, und lächelte sanft.

Wüthend kam ein Orcan am Gebirg' her!
Die Esche, die Tann' und Eiche brach,
Und mit Felsen stürzte der Ahorn
Vom bebenden Haupt des Gebirgs.

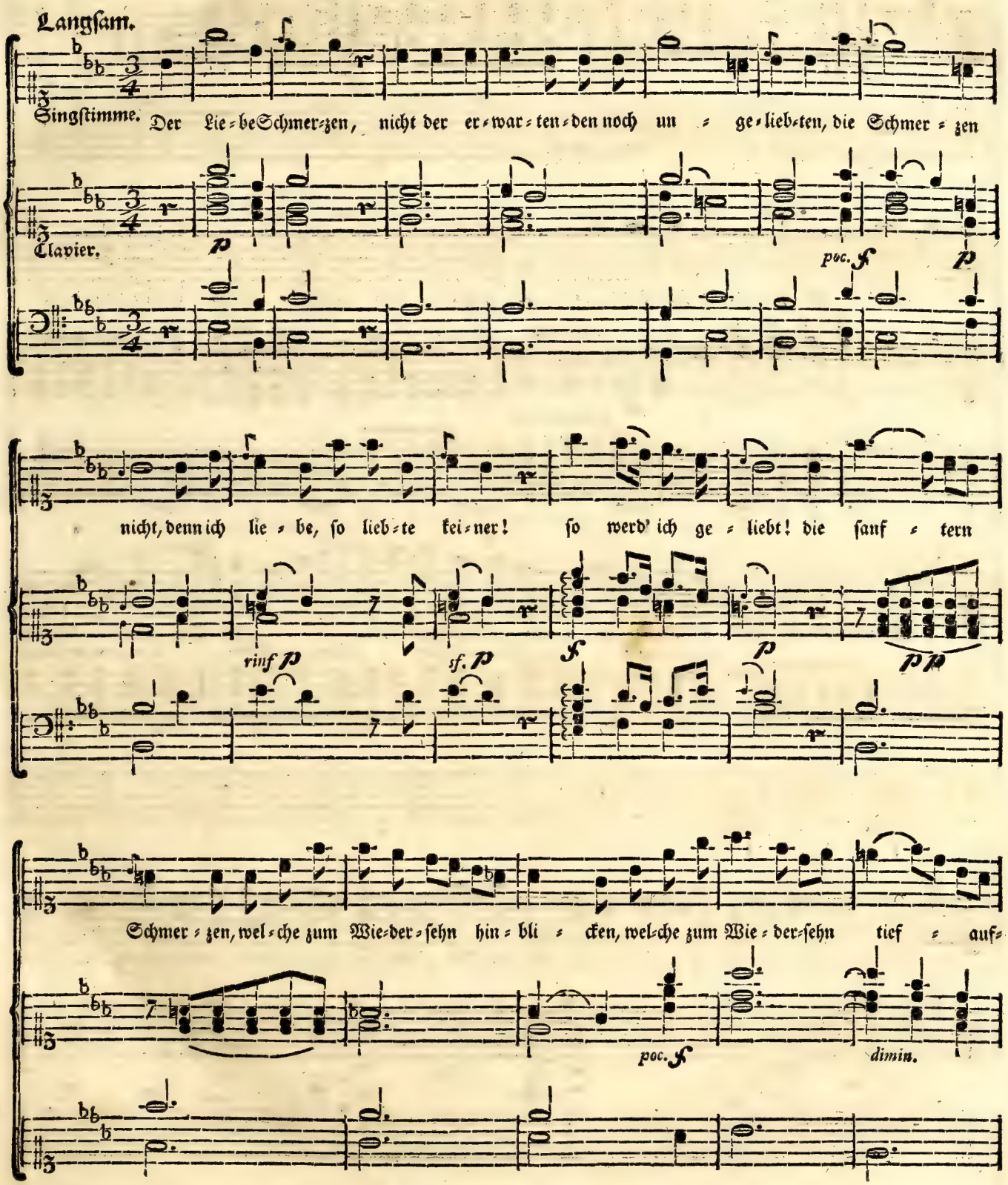
Ruhig schlummert' am Bache der May ein,
Ließ rasen den lauten Donnersturm!
Lauscht', und schlief, beweht von der Blüthe,
Und wachte mit Hesperus auf.

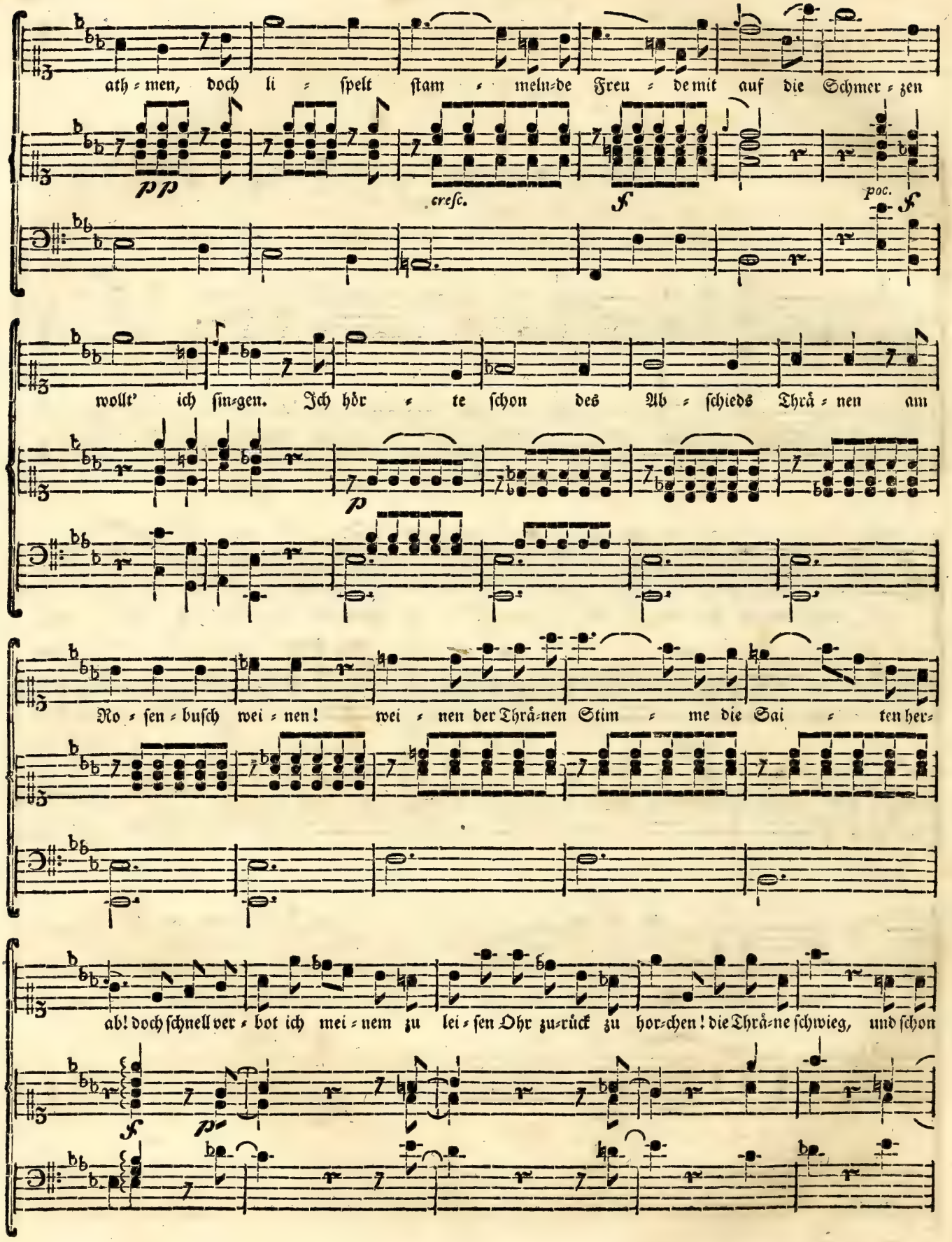
Jetzo fühlst du noch nichts von dem Elend,
Wie Grazien lacht das Leben dir.
Auf! und wafne dich mit der Weisheit!
Denn, Jüngling, die Blume verblüht!

Klopstock.

An

An Cidli.


Langsam.
Singstimme.
Der Lie=be Schmer=zen, nicht der er=war=ten=den noch un = ge=lieb=ten, die Schmer = zen
Clavier.
poc. f
p
nicht, denn ich lie = be, so lieb=te kei=ner! so werd' ich ge = liebt! die sanf = tern
rinf p
sf. p
f
p
pp
Schmer = zen, wel=che zum Wie=der=sehn hin = bli = cken, wel=che zum Wie = der=sehn tief = auf=
poc. f
dimin.


ath = men, doch li = spelt stam = meln=de Freu = de mit auf die Schmer = zen
pp
cresc.
f
poc.
f
wollt' ich sin=gen. Ich hör = te schon des Ab = schieds Thrä = nen am
p
No = sen = busch wei = nen! wei = nen der Thrä=nen Stim = me die Sai = ten her=
ab! doch schnell ver = bot ich mei = nem zu lei = sen Ohr zu=rück zu hor=chen! die Thrä=ne schwieg, und schon
f
p

Lebhafter.

wa = ren die Sai=ten Kla=ge zu ſin = gen ver = ſtummt! denn ach, ich

poc. *f*

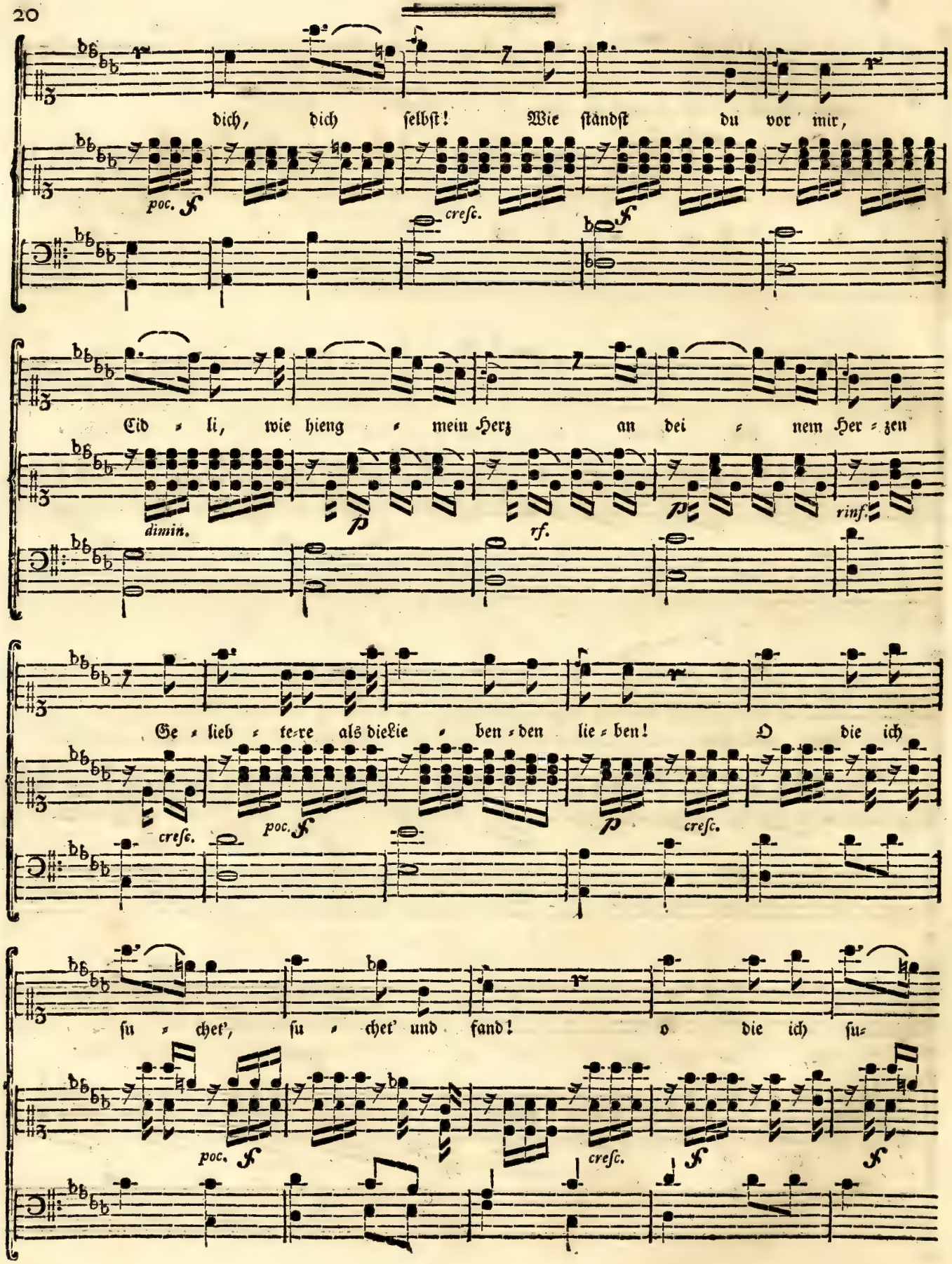
ſah dich, trank die Ver = geſ = ſen=heit der ſüſ = ſen Täu =

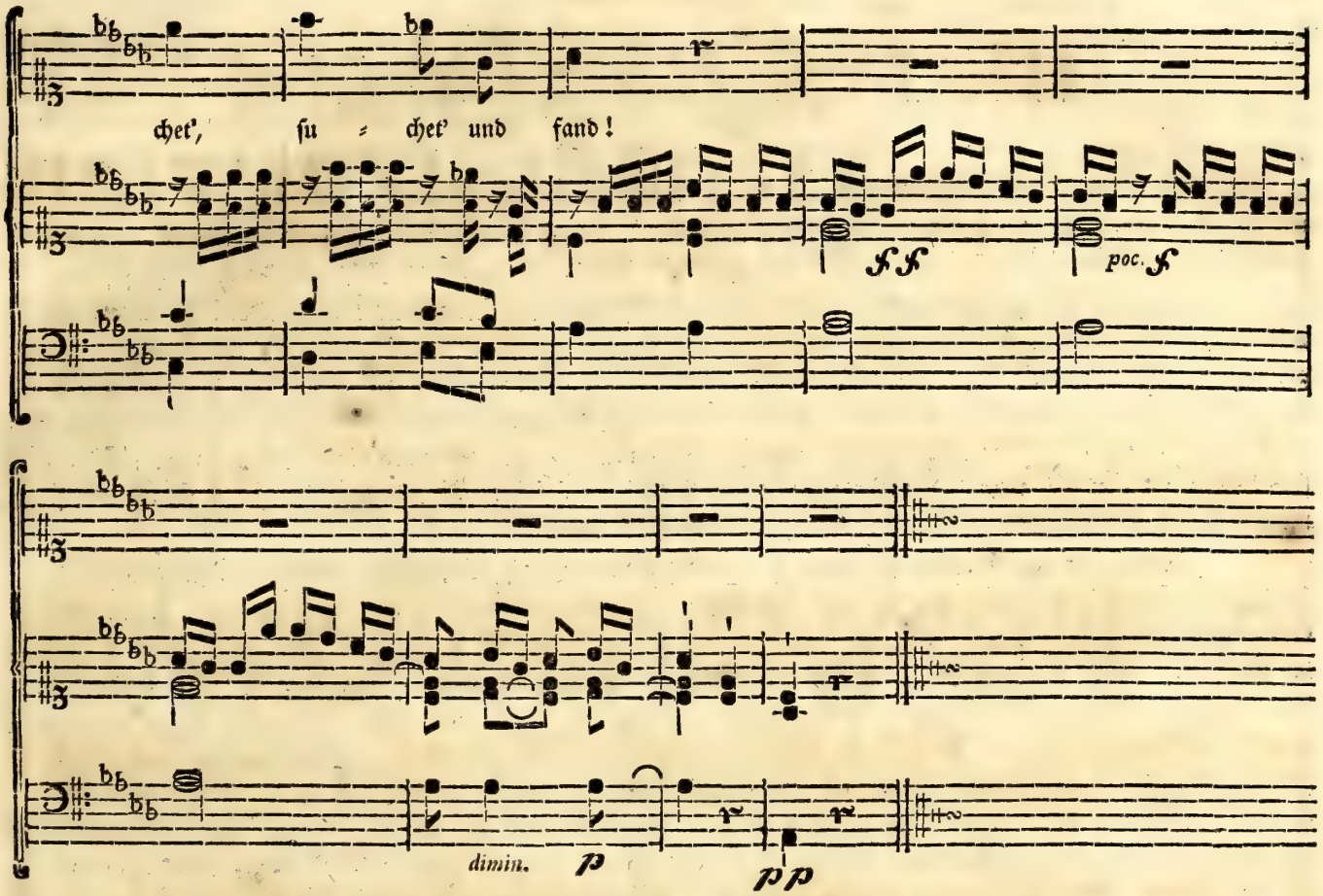
ſchung mit feu = ri=gem Dur = ſte! Cid = li, ich ſa = he dich,

p *cresc.*

dich, du Ge = lieb = te, dich, dich ſelbſt!

poc. *f* *dimin.* *p* *cresc.*


dich, dich ſelbſt! Wie ſtandſt du vor mir,
poc. f
creſc.
f
Eid = li, wie hieng = mein Herz an dei = nem Her = zen
dimin.
p
rf.
p
rinf.
Ge = lieb = te=re als die Lie = ben = den lie = ben! O die ich
creſc.
poc. f
p
creſc.
ſu = chet', ſu = chet' und fand! o die ich ſu=
poc. f
creſc.
f
f



Der Liebe Schmerzen, nicht der erwartenden
Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht,
Denn ich liebe, so liebte
Keiner! so werd ich geliebt!

Die sanfteren Schmerzen, welche zum Wiedersehn
Hinblicken, welche zum Wiedersehn
Tief aufathmen, doch lispelt
Stammelnde Freude mit auf!

Die Schmerzen wollt ich singen. Ich hörte schon
Des Abschieds Thränen am Rosenbusch
Weinen! weinen der Thränen
Stimme die Saiten herab!

Doch schnell verbot ich meinem zu leisem Ohr
Zurück zu horchen! die Thräne schwieg,
Und schon waren die Saiten
Klage zu singen verstummt!

Denn ach, ich sah dich! trank die Vergessenheit
Der süssen Täuschung mit feurigem
Durste! Cidli, ich sahe
Dich, du Geliebte! dich Selbst!

Wie standst du vor mir, Cidli, wie hing mein Herz
An deinem Herzen, Geliebtere,
Als die Liebenden lieben!
O die ich suchet', und fand!

Klopstock.

Ueber Klopstocks komponirte Oden.

Ich wollte erst auch meine geringern Kompositionen über Klopstockische Poesien vor den Ohren der unwahren Künstler und ihrer Anhänger bewahren, da mir aber hierinn einige Kunstfreunde, denen ich sie anvertraute untreu geworden, und da mir auch diese Schrift Gelegenheit giebt, sie mit erläuternden Anmerkungen zu begleiten, so will ich zuweilen einige Klopstockische Oden hier abdrucken lassen: und das mir nöthig dünkende darüber sagen.

Wer fähig ist, die göttliche Majestät und hohe Wahrheit in Klopstocks heiligen Oden zu fühlen und zu erkennen, dem wirds bald einleuchten, daß diese nur in dem feierlichen geheiligten Tone unsers Choralgesangs gesungen werden können. **Klopstocks Ode ist aber ein höherer Gesang als selbst sein feierlichstes Kirchenlied?** Recht! Wenn ich nun also hier den Ursprung, die wahre Natur des Chorals auseinandersetze, und dann zeige, wodurch sich die Klopstockische Ode von seinem Liede vorzüglich unterscheidet; dann wird sich das von selbst ergeben, was ich über die Komposizion dieser vorstehenden Ode: **die Gestirne**, sagen wollte und sagen mußte, wenn sie die Meisten für das nehmen sollten, was sie ist.

1) Die ersten Gesänge der christlichen Kirche waren vermuthlich Volkgesänge; entweder man gab bekannten Volkmelodien geistliche Worte, wie es noch bey verschiedenen abgesonderten christlichen Gemeinen, z. B. bey der Gemeine der mährischen Brüder, zu geschehen pflegt, oder man erfand zu den geistlichen Versen neue Melodien im Volksinn. Auch dies geschieht noch bey den mährischen Brüdergemeinen. Das Volk das seine Religion und ihren Stifter mit Inbrunst liebte und herzvertraulich an ihm hing, suchte gewiß nicht Feierlichkeit in den Gesängen, sondern dichtete und sang mit dem innigen lebendigen hinreißenden Gefühl, mit dem ihm das Andenken an seinen himmlischen Lehrer und Freund beseelte. Solche Gesänge mußten voll Leben und Flug seyn. Nach einigen Jahrhunderten, da aus der herzlichen, freundlichen Religion ein kalter und geschmückter Gottesdienst wurde, und die lebendigen Gesänge des wahrfühlenden Volkes oft in den Mund eines heiligagirenden Priesters kamen, mußte ihr lebhafter Gang natürlicher Weise anstößig werden. Priester machtens in spätern Jahrhunderten gar zur Kunst diese Gesänge zu verkleiden und immer bunter zu machen: bis in noch spätern Jahrhunderten besseren Päbsten dieses zu anstößig wurde. Nach und nach besserten sie an den Gesängen und endlich wurden sie aufs äußerste simplifizirt. Von Amtswegen heiligen Männern, mußte der lebhafte rytmische Gang, worinn Volkgesänge immer so wahr und lebendig einhertönen, am alleranstößigsten seyn; daher entblößten sie ihn von allem Rythmus und ließen ihn in gleichen Schritten, wie noch in unserm Choralgesang zu erkennen, einhergehen. Solchen Gesängen blieb nun blos die Folge von Tönen, die nur in wenigen Fällen für sich faßlich und bedeutend zugleich ist. Die ganze Faßlichkeit und und Bedeutung bekommt eine Melodie erst durch Zeitmaß und Rythmus. Von diesen enblößt mußten nun also jene Gesänge dem Volk unfaßlich und unbedeutend seyn, es verstummte; und der heiliggekleidete Mann sang allein aus seinem Buche. Er selbst, der sonst vieleicht hundert Lieder voll Leben aus dem Kopfe singen konnte, mußte sich nun Zeichen erfinden den Todtengesang in sein Buch zu festen. So entstanden die ersten unsrer Noten. Die gewiß sehr einfache Tonfolge jener Gesänge mußte sehr bald auf ein Mittel führen, sie faßlicher und deutlicher zu machen. Bey auf einander folgenden Sekunden und Terzen ergiebt sich sehr leicht eine zweite Stimme, die tiefere Oktaven, Quinten und Terzen hinzufügt. Erfindungen von bessern Instrumenten wirkten mit ein, und man lernte bald Terz, Quinte und Oktave — die man itzt noch den natürlichen oder vollkommnen Dreiklang nennt, weil die Natur selbst ihn im tiefen Ton mitklingen läßt — zusammen singen und spielen.

Jene bessere der Harmonie fähigen Instrumente erforderten bald eine genauere Bestimmung der Tonleiter, die bis dahin, wie noch bey allen ungelehrten Völkern geschieht, durch die härtere oder weichere Kehle bestimmt wurde. Wie die Versuche des Ohrs hiezu nicht hinreichten, suchte mans auf anderm Wege und fing an die Töne zu berechnen und so ein Tonsystem festzusetzen. Diese Berechnung, die mit Freuden angenommen wurde, weil sie dem scholastischen Zeitalter so angemessen war, gab bald die halben Töne, die jeden Ton zu einem Grundton einer eignen

1) Was ich hier der Kürze halber nur erzähle, werd' ich an einem andern Orte weiter ausführen und zu beweisen suchen.

eignen — im Grunde gleichen nur versetzten — Tonleiter fähig machen: und die uns itzt die seltsame Einbildung geben als hätten wir ausser jener uns natürlichen Tonleiter — die man diatonische nennt, weil die, die den Griechen die natürliche war, so hieß — auch eine chromatische und enharmonische Tonleiter, wie sie die Griechen gehabt haben sollen; wenn wir gleich nur bey der Chromatischen zwey, bey der Enharmonischen drey natürliche Tonleiter in einander schieben. [2]) Genug das Tonsystem war berechnet, die zur Harmonie fähigen Instrumente konnten so gestimmt werden, daß sie die Dreiklänge aller Töne, wo nicht ganz rein, doch erträglich gaben. Nun sang man jene sonst einstimmigen Gesänge drey- und vierstimmig, oder der einstimmige Gesang wurde wenigstens von Instrumenten mit Dreiklänge und später auch dessen Versetzungen, den sechsten- und sechsquarten Akkord begleitet. Das machte jene bewegungslosen Gesänge schon viel faßlicher und angenehmer. Es waren dem Ohr- und Gefühl neue Merkmahle, die den Mangel der Bewegung einigermassen ersetzten.

Ein Zufall ließ vieleicht zum erstenmal zu dem Dreiklange aufm fünften Ton, (Oberdonimante) der dem Dreiklange übern Grund- und Schlußton vorherging, noch die angenehme kleine Septime hinzunehmen: und der Schluß wurde dadurch so viel nothwendiger, kräftiger und befriedigender, daß man sich ihrer bald allgemein zu den Schlußfällen bediente. Ihr auszeichnender Charakter der angenehmen Erwartung, der ihr in allen Versetzungen blieb, hieß ihr bald eine eigne Behandlung geben. Sie mußte ihrer Natur nach jederzeit einen halben Ton heruntertreten, und die Terze in ihrem Akkorde, die durch sie zum Leitton (Subsemitonium modi, note sensible) für die Oktave des Grund- und Schlußtons wird, jederzeit einen halben Ton hinaufsteigen; hierdurch wird der Schluß zweifach angekündigt. Bald merkte man diesem **septimen Akkord** auch die Fähigkeit der dreifachen Versetzung ab, in dem **sechsquinten, sechsquartterzen** und **secunden Akkord**; seine Anwendung wurde dadurch manigfaltiger, und der Schlußfall konnte in denselben Graden in denen jede Versetzung des septimen Akkords in ihrer Fortschreitung weniger beruhigend ist, stärker oder schwächer ausgedrückt werden. Man nannte nun diesen septimen Akkord mit seinen Versetzungen ziemlich uneigentlich **dissonirende**, den terzquinten Akkord aber mit seinen Versetzungen **konsonirende Akkorde.** Billig solten die Benennungen den unruhigen Charakter der erstern und den ruhigen der letztern ausdrücken. So würde auch ihre Entstehung und Anwendung dadurch ausgedrückt; und zugleich unterschieden, was in unserm System die Natur gegeben, was die Kunst willkührlich hinzugefügt. Alle übrigen durch Vorhälte und Durchgänge erzeigten Akkorde heissen mit Recht dissonirend.

Ohne diese später hinzugefügten Akkorde konnte man schon allein durch den vermischten Gebrauch des $\frac{5}{3}$ Akkords, des 7men Akkords und ihrer beider Versetzungen den Mangel der Länge und Kürze in der Bewegung ersetzen. Noch mehr: es lag in dem dunkeln Gefühl der Erwartung, so der dissonirende Akkord erregt und in dem beruhigenden Gefühl des konsonirenden, etwas erhabenes und heiliges, das durch keine Länge und Kürze ausgedrückt werden kann. Wir fühlen dies noch täglich in unserm Choralgesang, der aus gleich langen Noten besteht, dessen Schlußfälle aber durch aufgelöste dissonirende Akkorde in konsonirenden ausgedrückt sind. Und der größte Religionsverächter, bey dem es also gewiß nicht in Assoziazion der Ideen und Gefühle bestehen kann, fühlts, daß der vollstimmige Choralgesang etwas erhabenes und heiliges hat, das er durch keine Bewegung ohne jene Harmonie erhalten könnte. **Aber jene Harmonie bereichert und mit ausdrückender Bewegung vereinigt?**

Ich breche hier ab um in diesem Stück nicht zu viel von mir selbst zu geben. Beobachte nun jeder selbst sein Gefühl und denke nach was ich in dem nächstfolgenden Stück über Klopstocks heilige Oden und meine Composizionen dazu, noch zu sagen habe. Die Ode: **die Gestirne** liegt da vor Augen. Ich sage dann künftig auch über die andern beiden Oden, **der Jüngling** und **an Cidli**, die ich hier abdrucken lassen, was ich noch zu sagen habe. Wohl mir wenn ich damit vielen nichts neues mehr sage!

2) Vor der Einschlebung der halben Töne, die sich nicht in der Tonleiter c. d. e. f. g. a. h. c. befinden, war man reicher an Tonarten: denn in der Tonleiter von d. kamen die halben und ganzen Töne in anderer Ordnung zu stehen, als in der von c; in der von e anders als in der von c und d u. s. w.; und hieraus entsprang eine eigene Behandlung jeder Tonart. Nur jede Tonart an sich war ärmer als izt jede ist. Izt haben wir im Grunde nur eine harte und eine weiche Tonart: dafür hat aber auch wieder jeder Ton seine vollständige harte und weiche Tonleiter. Hat aber nicht jeder Ton seinen ausgezeichneten Charakter? Davon künftig.

Instrumentalmusik.

Im Anfang war alle Instrumentalmusik gewiß nur Nachahmung, eigentlich Wiederholung des Gesanges. Die Griechen hatten wahrscheinlich nie eine andre Instrumentalmusik. In den alten Volksliedern und Volkstänzen jeder Nation findet man noch die deutlichsten Spuren gleichen Charakters. Gesang und Tanz waren eins. Der erste Tanz, der nicht von Gesang nur von Instrumenten begleitet wurde, war entweder ein gespieltes Lied, oder die Nachahmung eines Liedes. Und wenn diese Nachahmung wieder und wieder nachgeahmt wurde, auch Instrumente nach und nach erfunden wurden, die nicht jeden Gesang geradezu nachahmen konnten — wie Waldhörner und Trompeten ähnliche Instrumente, — so mußten sich natürlich Gesang und Instrumentalmusik von einander entfernen.

Oft und lange noch waren aber Tänze und Jagdstücke u. dergl. so beschaffen, daß ihnen Worte untergelegt werden konnten, und wie häufig das geschehen sey, zeigen noch hundert und tausend Volkslieder. Es giebt Volkslieder denen es noch deutlich anzusehn, auf welchem Instrument sie zuerst erfunden, oder ob sie früher zu Tänzen oder Jägerstücken u. dergl. gebraucht worden.

Die Erfindung solcher künstlichen Instrumente, auf denen man durch den bequemen und mannigfaltigen Gebrauch der Finger, mancherley Abwechslungen und Verzierungen und Spiele leichter hervorbringen konnte, als mit der Kehle, führte bald die Instrumentalmusik weiter vom Gesange ab. An die Stelle des Ausdrucks, der Bedeutung trat oft bloße Künsteley: leicht überwundne Schwierigkeiten, die auch nichts sagten, erregten Bewundrung und der gemeine Mensch, vielleicht schon in demselben Grade unwahrer, sperrte dem neuen wunderbar klingenden Hokuspokus gern Maul, Nase und Ohren auf.

Die Einführung der zusammenklingenden Harmonie, von der man vor dem funfzehnten Jahrhundert gar keine Spur findet, führte die Instrumentalmusik auf einen neuen Abweg. Mehrere Töne zugleich hervorzubringen, war ein scheinbar großer Vorzug aller Saiten und Pfeifeninstrumente; und da man bald auf das Ideal der zusammenklingenden Harmonie, auf die Fuge kam, so muste die Ausübung einfacher Gesänge auf Instrumenten bald Kinderspiel und Schülerübung werden. Allein zu jener künstlichen Instrumentalmusik gehörte Anstrengung des Kopfs und saure Uebung, so wohl zum Hervorbringen als zum Empfangen. Da beydes aber nicht vieler Leute Sache ist, auch so wenig Genuß für den unbefangenen Menschen und Kunstfreund daraus entspringt, wurde dieser Weg bald wieder verlassen. Nur der ernstre und fleißigere Deutsche, der hier sein Element fand, ging ihn noch.

Schnelligkeit und Mannigfaltigkeit in der Folge der Töne aufeinander, war der Hand des Uebenden leichter zu erreichen und dem Ohr des Hörenden leichter und angenehmer zu fassen. Vorher hatte man einfachere Gesänge zur Grundlage harmonischer Künsteleyen gemacht, izt verbrämte man sie bis zur äußersten Unkenntlichkeit mit melodischen Schnirkeln und Alfanzereyen. Menschen von denen und für die dieser Weg betreten ward, mußten in der verfeinerten bürgerlichen Gesellschaft schon einen großen Theil der alten biedern Tüchtigkeit gegen neue witzige Gewandheit vertauscht haben; und so war's kein Wunder, daß für Einen ernsthaften gründlichen Künstler hundert witzige, schnellfingerige und schnellzüngige Spielleute entstanden. Es ist auch wirklich zum Verwundern, wie weit es die italienischen und vorzüglich die französischen Instrumentalisten in dieser Saitentänzerey gebracht haben. Und da Italiener nicht mehr Römer, und Franzosen nicht mehr Gallier sind, so ist es auch sehr natürlich, daß dieser Abweg in demselben Grad, in dem sich die Nationen immer weiter von ihrem Urcharakter entfernen, auch immer allgemeiner betreten wird.

Bach und **Benda**, die ihren Instrumenten lieblichen bedeutenden Gesang gegeben, hielten in Deutschland später den fernher eindringenden Strom auf. Leider aber blieben sie ohne Nachfolger, die ihnen ganz glichen; die meisten hatten nur die Form ihres Wesens begriffen, und ahmten hernach nicht wie sie die große edle Natur nach, sondern nur die Manier ihrer Nachahmung. Was Wunder, daß auch diese, bey natürlich erfolgender

der Dürre und hartem Mangel an eigner Erfindung und so auch an Belohnung, kein Bedenken trugen und noch tragen, die Manier aufzugeben. [1])

Sobald die Instrumentalmusik für sich allein gieng und auf so mancherley Wegen bereichert wurde, mußte sie ein sehr buntschäckiges und willkührliches Ansehn bekommen. Bessre Künstler dachten darauf ihr Ordnung und Einheit zu geben. Hatten aber zum Unglück nicht Menschenkenntniß und Kunstwahrheit genug: reformirten die Form statt ins innre Wesen zu dringen, suchten den äußern Sinn statt den innern zu befriedigen. Freude und Traurigkeit konnten nur der Inhalt der bessern Instrumentalmusik seyn, und beide mußten bald ihre besondere Vortragsarten erhalten. Anstatt nun in jeder Vortragsart auf die schwereren Nüancirungen dieser Leidenschaften zu denken, und die, troz ihrer großen Schwierigkeit bey Musik ohne Worte, zu erhalten zu suchen, oder anstatt sich jedesmal mit dem Ausdruck und der Darstellung Einer dieser Leidenschaften zu begnügen, vermischte man sie beide auf eine höchst unschickliche Art, um bey jeder Ausübung beide Vortragarten zu zeigen. So entstanden die höchst unnatürlichen **Sonaten**, **Symphonien**, **Konzerte** und andre Stücke unsrer neuern Musik. Wo's erst lustig, denn mit einmahl traurig und straks wieder lustig hergeht. Und so muste bald alles aufs Produziren hinauslaufen.

Schon eine weniger feine Betrachtung hätte von dieser höchst unnatürlichen Vermischung der entgegengesezten Leidenschaften abhalten müssen. Es ist psychologisch und physikalisch fast unmöglich, wenigstens höchst selten, daß derselbe Künstler Freude und Traurigkeit gleich gut ausdrücken kann. Charakter, Gefühlart bestimmen meistens uns zu einem von beiden, und die Hand, die zu Geschwindigkeit und kurzen Bewegungen gewöhnt wird, kann schwerlich die Festigkeit, Bestimmtheit und Dauer behalten, die zum edlen Vortrage nothwendig ist, wenn sie auch gleich von Natur zu beiden gleich geschickt wäre. So selten und vielleicht nie dieses aber statt findet, so selten die Großheit des Gefühls und das allumfassende Vermögen einem Menschen wird, jede Leidenschaft gleich glücklich darstellen zu können; so dürfte man dies doch immer als möglich und wahr annehmen und könnte dennoch sehr leicht zeigen, wie die gleich gute Ausübung, in jener so höchst unschicklichen **Vermischung**, wo Weinen und Lachen sich jagen, dennoch unmöglich sey. Und so geht in unsrer jetzigen Instrumentalmusik auch sogar der geringe Zweck verloren, den äussern Sinn auf die angenehmste Art zu befriedigen. Für ein braves Allegro, muß man meistens ein langweiliges kaltes Adagio ertragen, und umgekehrt spannt uns der gute Adagiospieler höchst selten im Allegro zu der lebhaften Empfindung, die dieses erregen soll.

Wir würden daher wahrlich gewinnen, wenn wir jedem unserer Instrumentalstücke nur Einen Charakter gäben, oder bey solchen die aus verschiednen Stücken bestehen sollen, die wahre Nüanzirung einer Leidenschaft, oder die nüanzirten Uebergänge von der einen zu der andern, suchten; wenn wir zugleich die armseligen Herz- und Kopf einengenden Regeln von der nächsten Familienverwandschaft der Töne, von der Ausweichung aus Dur in Moll und umgekehrt in einemsogenannten rechtgearbeiteten Stücke abschüttelten und der Freude ihren freyen raschen hinreißenden Lauf, der Traurigkeit ihren engern bedächtigern ängstlichen Gang ließen. Nur **Bach** und **Hayden** bedürfen alles zu allem um ihre orginelle Laune darzustellen.

Unser **Bach** und andre nach ihm haben Charakterstücke für Instrumente geliefert; davon künftig.

Ich gebe hier ein Clavierstück, das den Ausdruck der Freude desto lebhafter und ganzer ausdrücken muß, da es selbstentstandner Ausguß des hochgespannten freudevollen Geistes ist. Es war der erste schöne Morgen, den ich lang ersehnt auf dem Lande, das mir jezt bleiben sollte, selig verlebte. Meine Freude war in der Stunde Jubel und gränzte in einigen Augenblicken bis ans schmerzhafte. Daß das ganze Stück in der harten oder großen Tonart bleibt und nie in die weiche oder kleine ausweicht und verweilt, hab' ich nicht gesucht, sondern ist aus der Situation in der ichs machte von selbst entsprungen. Aus diesem Stück entsprang nachher obige Bemerkung.

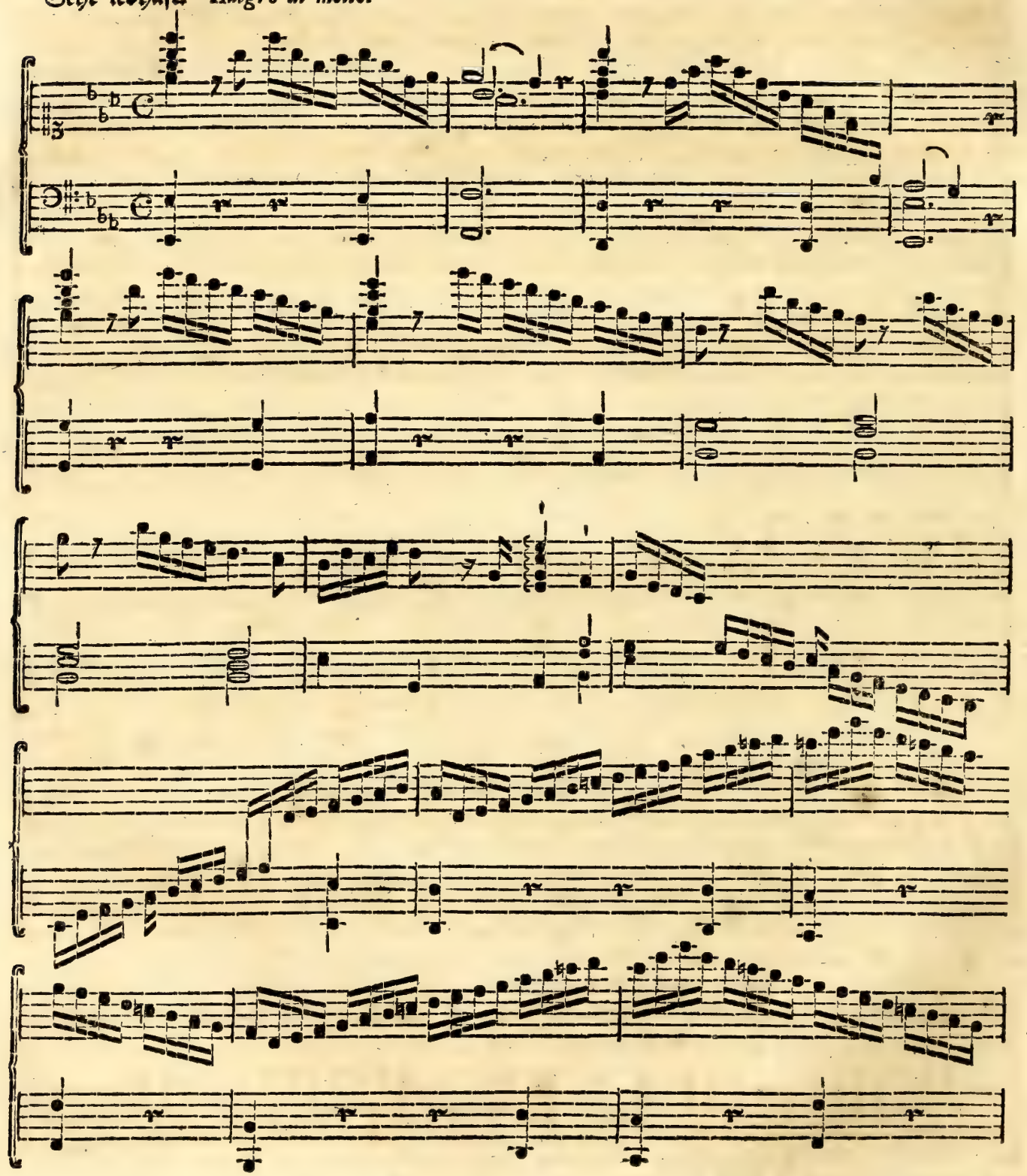
Ich will nebenher noch ein kleines Clavierstück abdrucken lassen, daß ich, ohne drauf zu merken, spielte, da mein kleines nätsches zweijähriges Mädchen mit ihrem lieben vierjährigen Bruder auf eine höchst naive Art um mich herum scherzte. Die Mutter hört's und hielt's so fest.

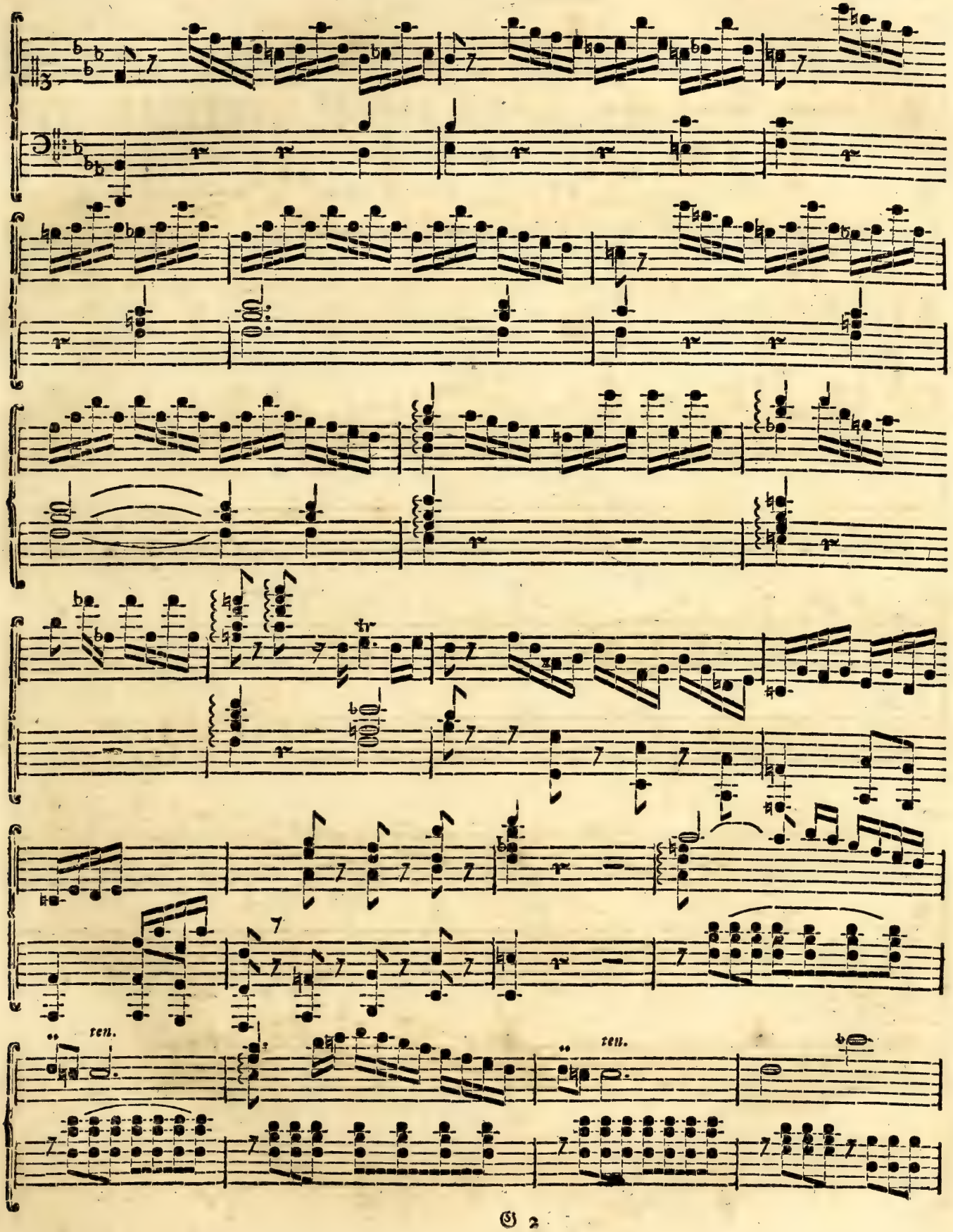
Die

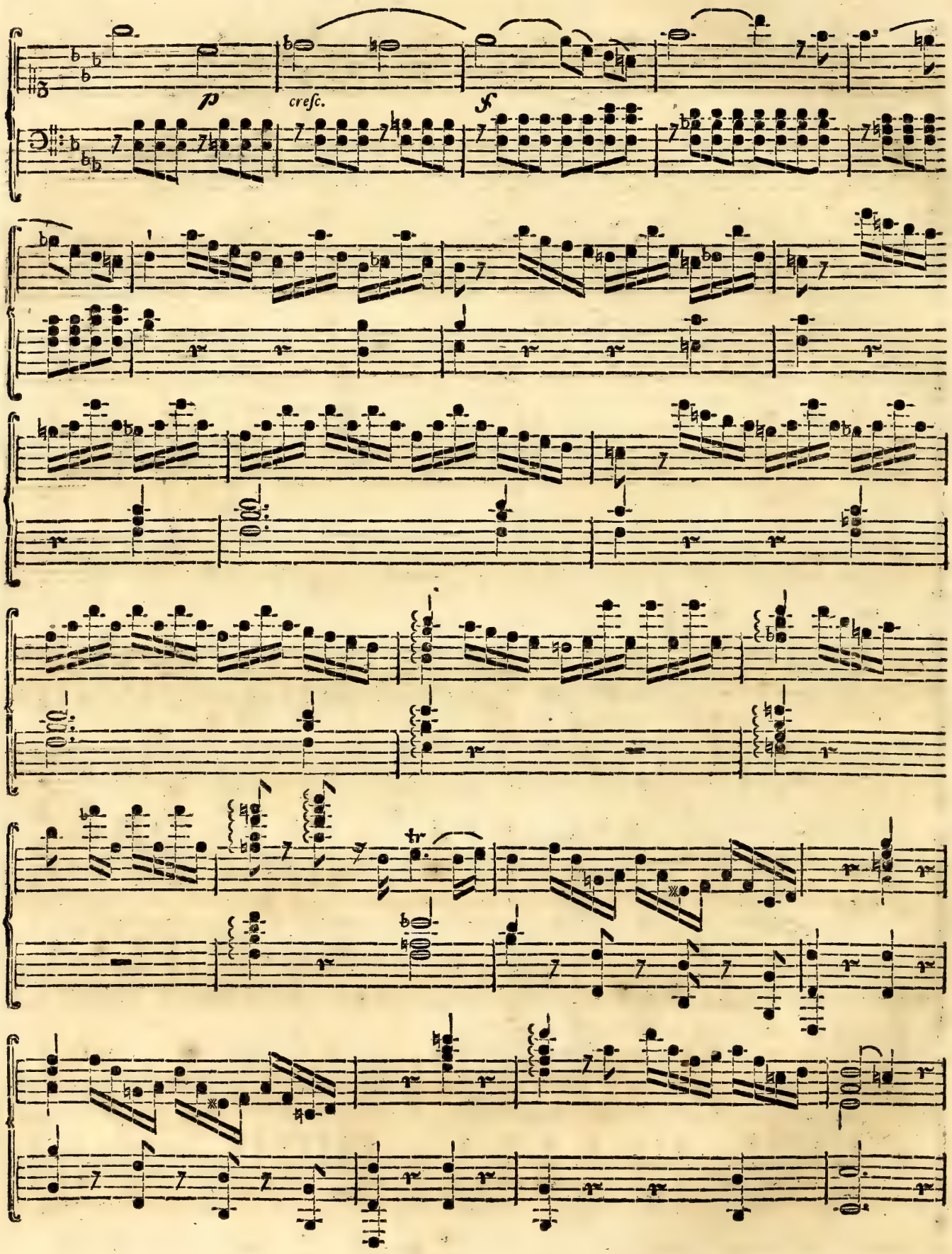
1) Ich muß hier nothwendig zwey Männer nennen, die mit biederer Treue in den Fusstapfen Bachs und Bendas wandeln. Fasch und Carl Benda, jener als Komponist und Clavierspieler, dieser als Violinspieler. Beide bescheiden und zurückhaltend mit ihrer Kunst. Deshalb muß' ich sie namentlich vom großen Schwarm sondern.

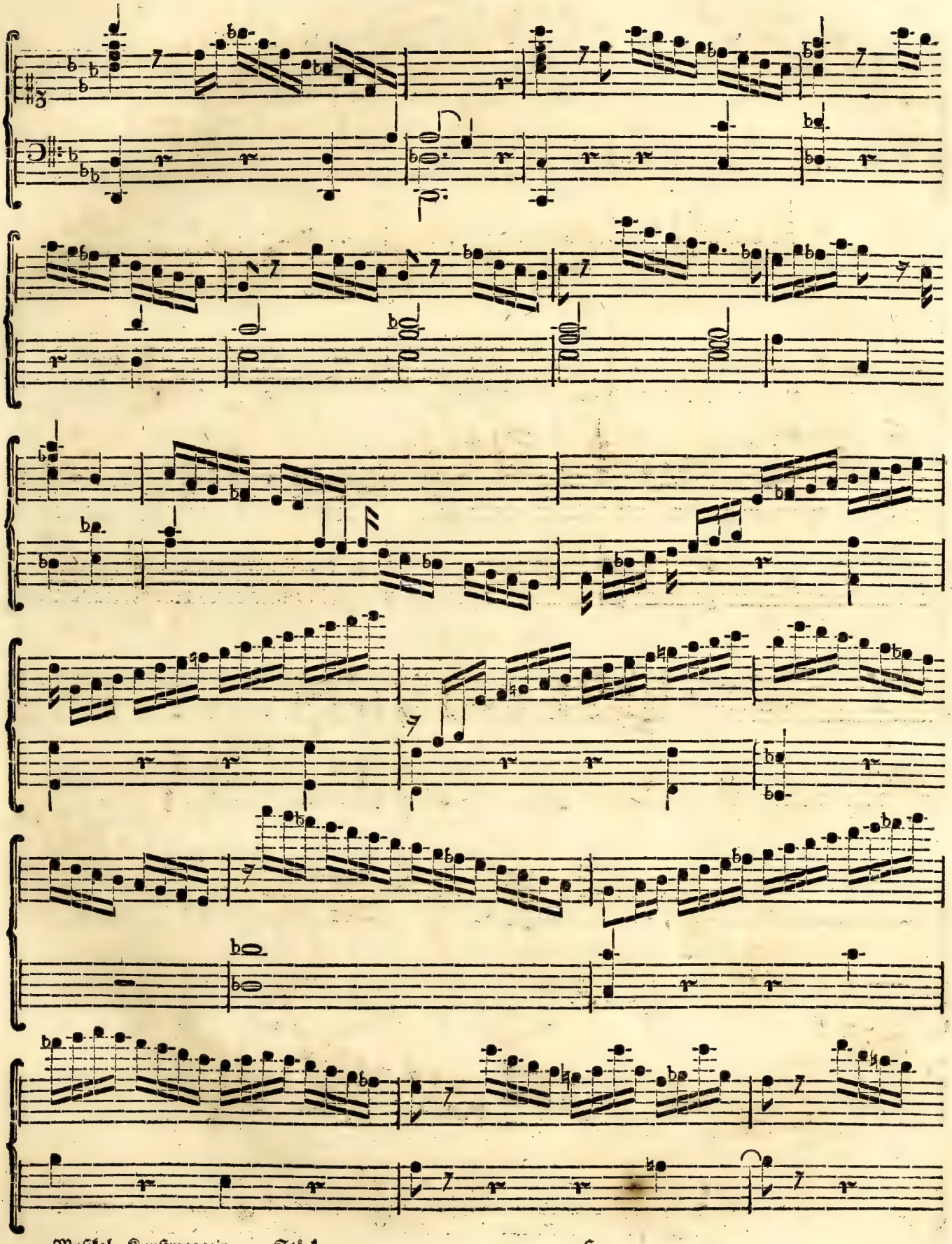
Die Freude. *La Gioja.*

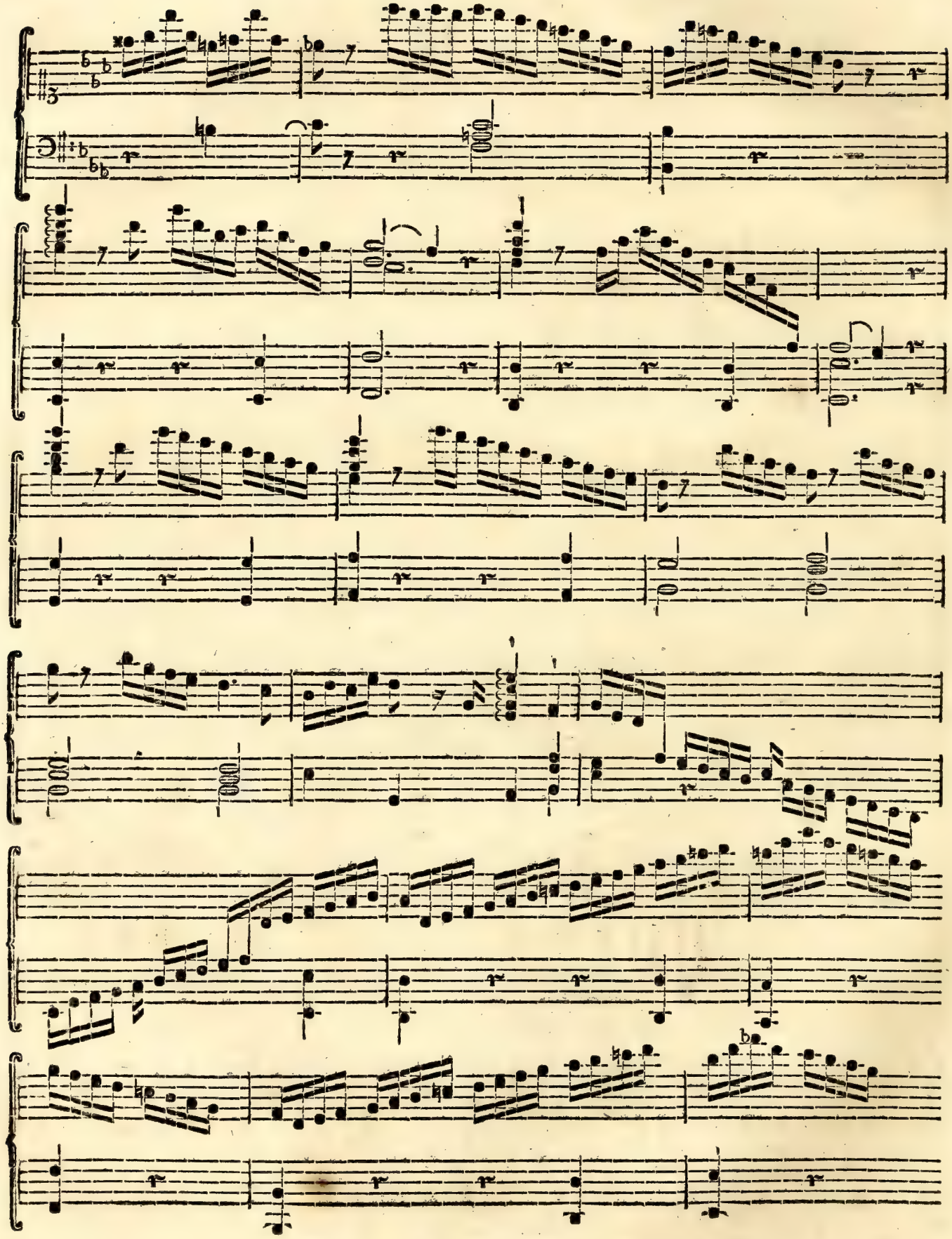
Sehr lebhaft. *Allegro di molto.*

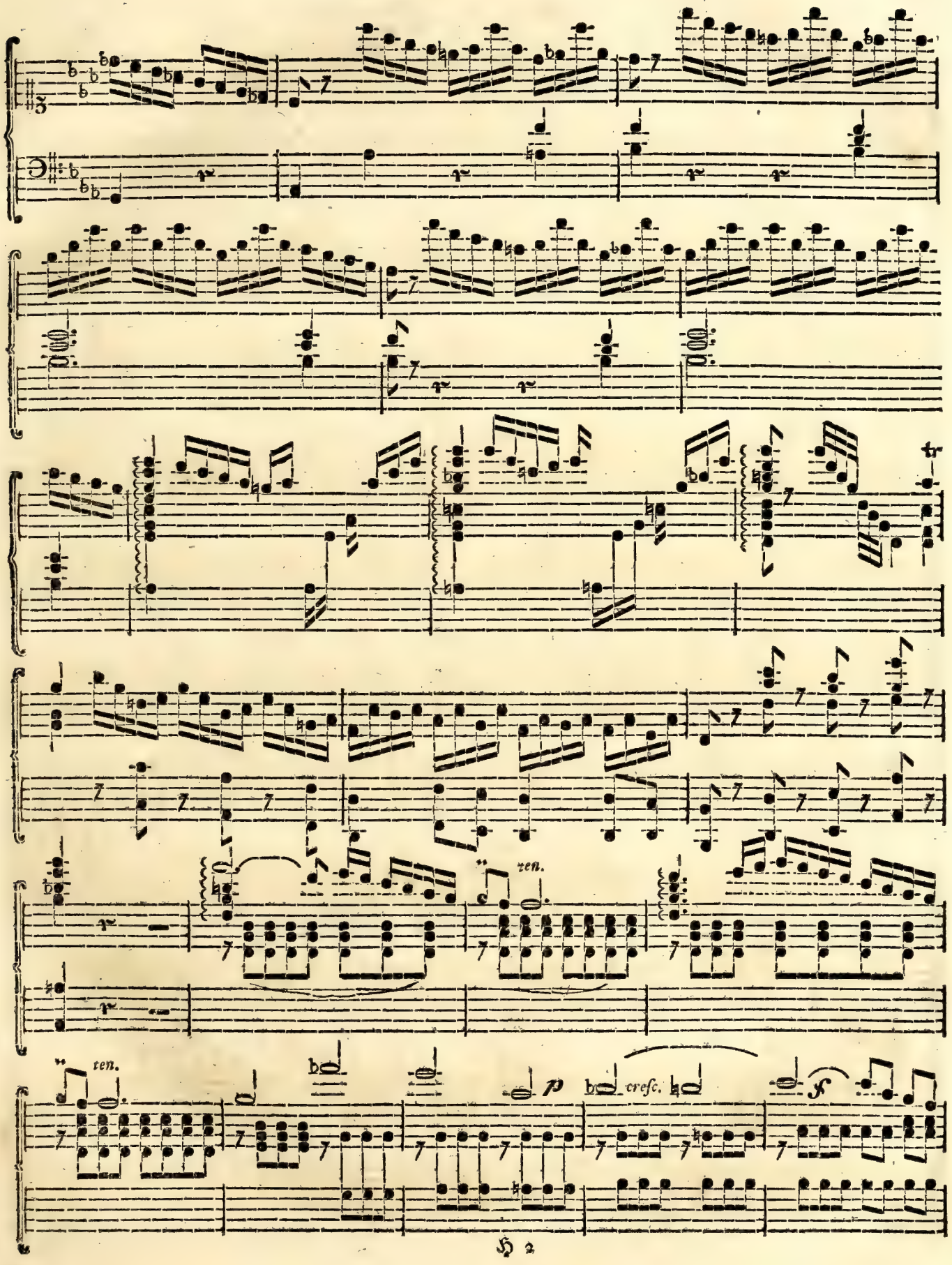


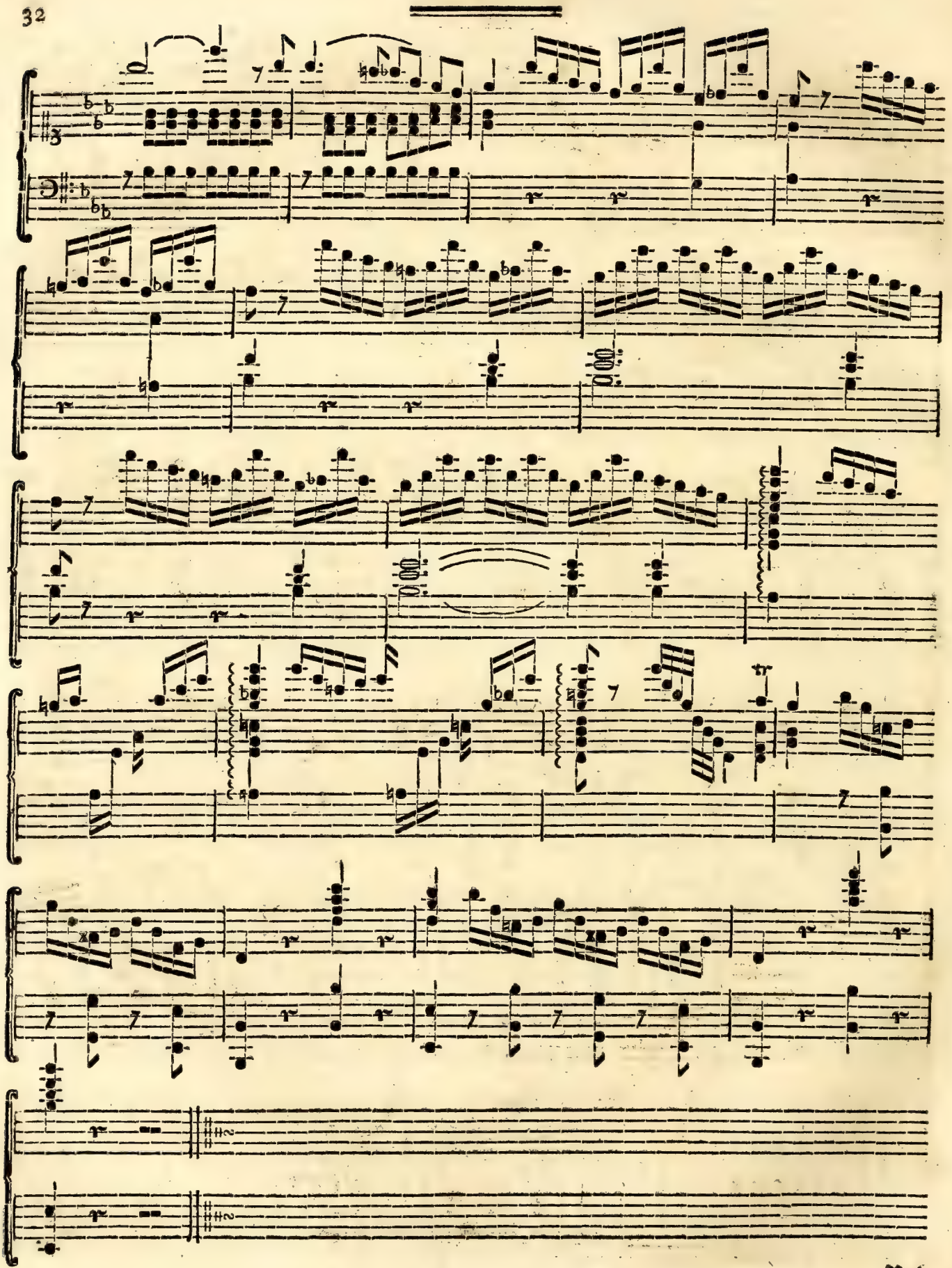

ten.
ten.


p
cresc.
f

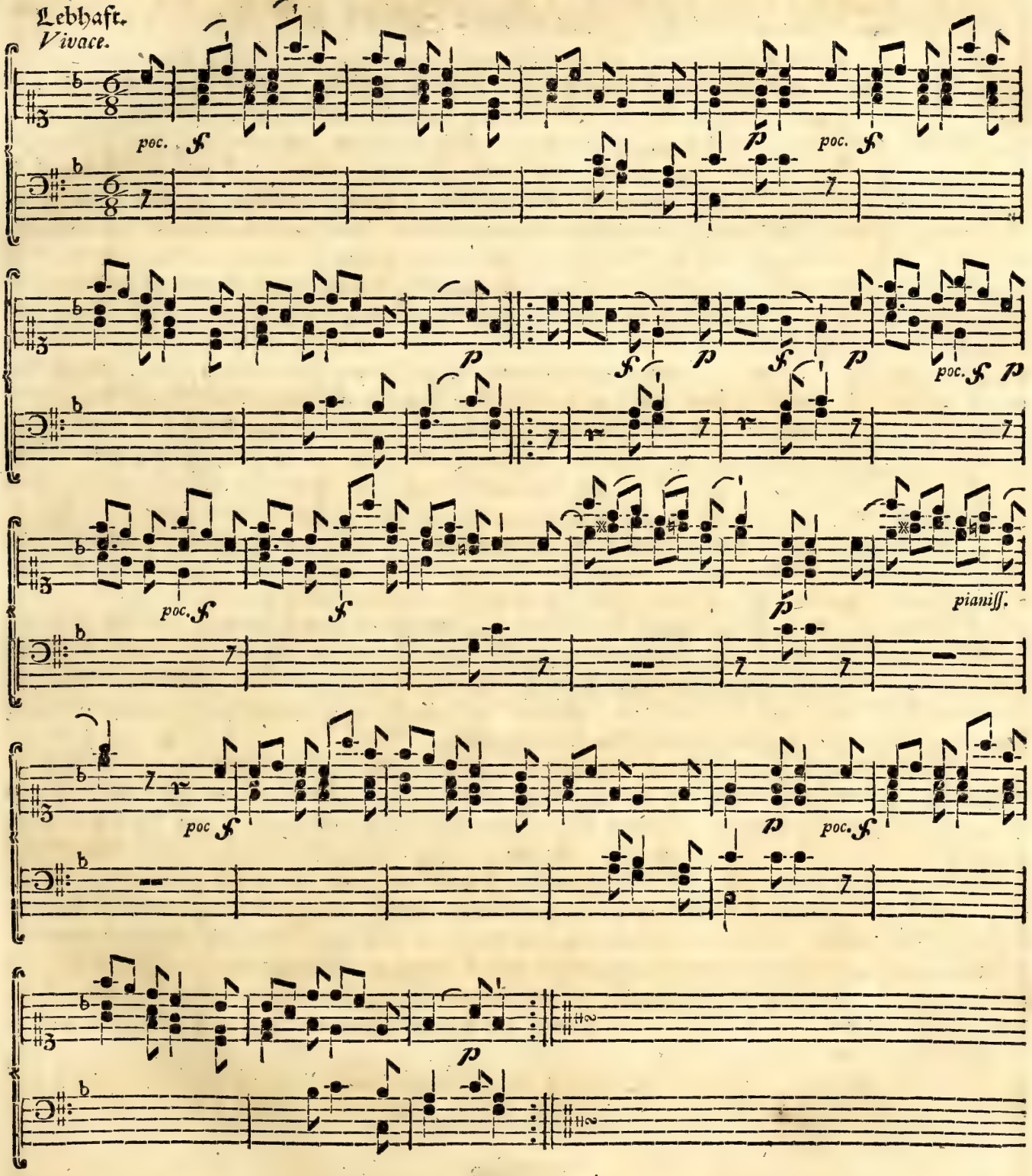





ten.
ten.
p
cresc.
f



Naiver Scherz.



Merkwürdige Stücke
großer Meister verschiedener Zeiten und Völker.

Daß die meisten unsrer Tonkünstler so einseitig sind in ihrem Geschmack, Regelwesen und Urtheil; so ausschliessend loben und tadeln, so blind auf italienische und französische Tonkünstler schelten, und an Künstlern unsrer Nation Dinge so hoch als Nationalvorzug erheben, die sie unmittelbar von jenen haben, und dafür wieder so stockblind den wahren eigentümlichen Vorzug unsrer großen Künstler verkennen; daß unser Publikum auch in Kunstgeschmack und Kunstliebe so ein schwankendes Rohr ist, das von jedem fernen Winde und jeder nahen Wasserüberschwemmung hin und her bewegt wird, daß das parterre noble — denn es hat durchgehends rosenrothe Domino's! — oft sein ben mio in guter deutscher Melodie trillert und so Italien für den einzigen Wohnsitz der Kunst hält und mit Verachtung übers gemischte Charakterparterr wegpfeift, das oft wieder sein trauts Schätzerle in schönen italienischen oder italiänischfranzösirten Melodien gurgelt und dabey, seinem Klaviermeister zu folge, Italiener und Franzosen für Heiden und Kunstkätzer verschreit; — kommt vorzüglich daher, daß unsre Künstler und unser Publikum so wenig die Werke fremder und einheimischer Tonkünstler verschiedener Zeiten kennen. Sie kennen und unterscheiden die Komponisten nur nach den Endungen ihrer Namen, und ein reisender deutscher Geck, der in der ersten Hitze des Einkaufs zu Rom oder Neapel irgend einem Schuft von selbstgestempelten Signor Maestro seine Sudeleien fürs Schreibegebühr abkauft, bringt oft bey seiner Rückkehr einer ganzen Stadt einen falschen beschimpfenden Begriff von italienischer Musik bey; und eben der Geck beschimpft wieder mit einem Drangsallied seines Hofmeisters, dessen siebzehntes Hausamt oft der Musikunterricht ist, seine Nation in fremde Länder.

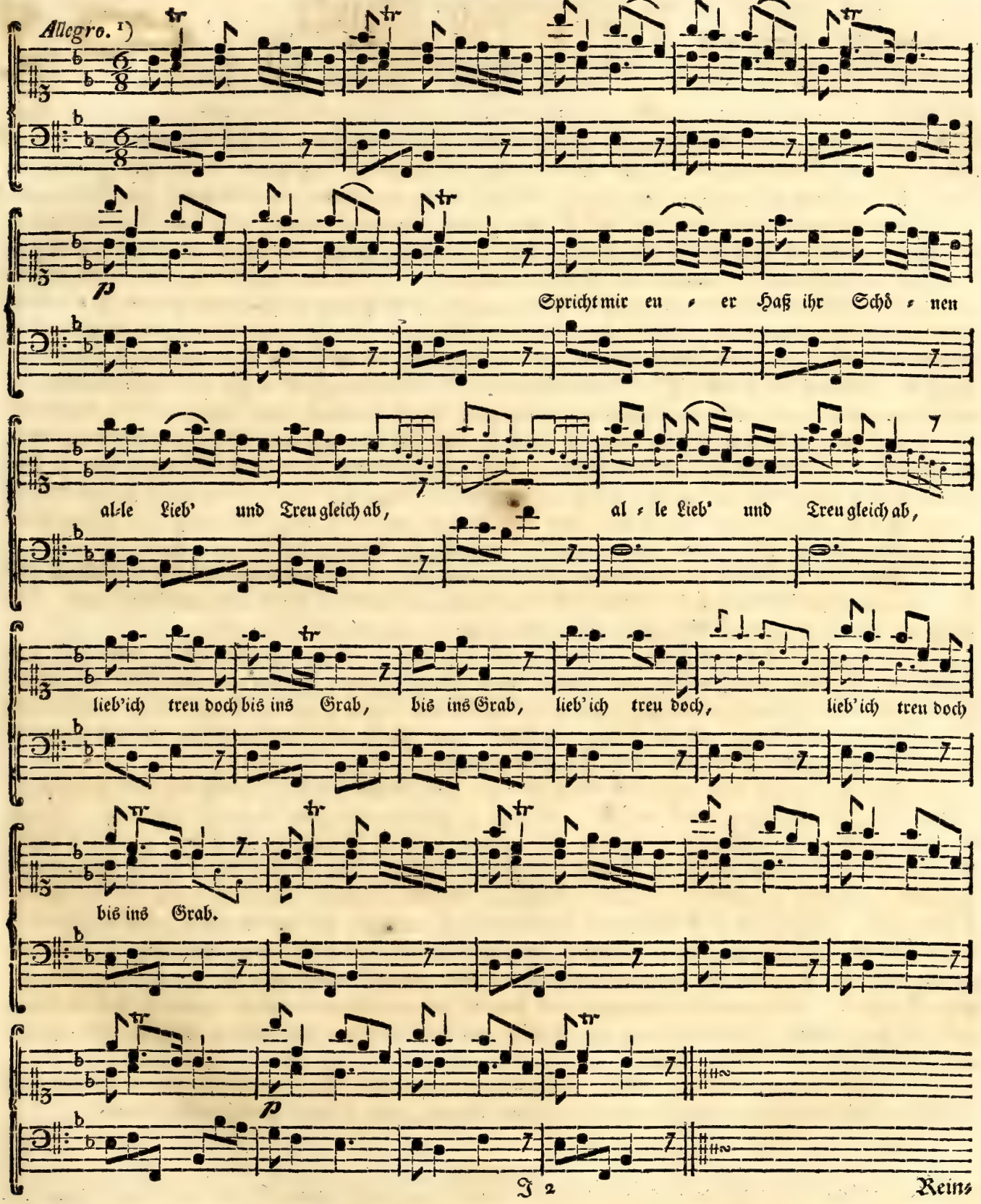
Man sollte denken die Notenstechereien und Druckereien müßten eine eben so wolthätige Bekanntschaft aller Nationen untereinander hervorgebracht haben, wie es die Druckereien für die Wissenschaften zum Theil gethan. Ich werde aber an einem andern Orte darthun, daß sie hierinn bis izt mehr geschadet als genutzt.

Wird dann endlich auch das Publikum nach und nach mit auswärtigen Kunstwerken bekannt, so ist ihm wieder selten ein treuer unpartheyischer und einsichtiger Tonkünstler zur Hand, der ihm das innre Wesen des Dinges und so seinen wahren Werth genauer aufklärte. Kein lächerlicheres Beispiel hiezu, als die Urtheile der meisten Tonkünstler und Kunstfreunde über die französische Operetten die izt so häufig auf deutschen Theatern vorgestellt werden. Beide Theile für und wieder reden die meiste Zeit wieder sich selbst.

Um diesem großen Kunstmangel so viel als ich vermag abzuhelfen, werd' ich künftig vorzüglich merkwürdige Stücke der besten deutschen, italienischen und französischen Komponisten in diesem Werke abdrucken lassen. Damit sie jedem Kunstfreunde anschaulich und faßlich sind, werde ich sie im Klavierauszuge liefern; bey jedem einzeln Stück werd' ich auf seine hervorstechendsten Schönheiten und auf mancherley Eigenthümlichkeiten in Anmerkungen aufmerksam machen: hiebey mich aber alles allgemeinen Urtheils enthalten. Wenn ich dann erst eine Menge solcher Stücke, so viel es sich thun läßt immer von gleichzeitigen deutschen, italienischen und französischen Künstlern neben einander, mit den dazu gehörigen Anmerkungen geliefert habe: dann werde ich mich bemühen, die Kunstcharaktere der großen Künstler, mit denen ich meine Leser bekannt gemacht, auseinander zu setzen und zu bestimmen; und endlich werd' ich allgemeine Vergleichungen jener Künstler und der Nationen wagen. Dieß soll uns die Uebersicht der neuen Musikgeschichte erleichtern und vieleicht den Weg aufklären den deutsche Künstler gehn müssen, wenn sie groß seyn und würken wollen.

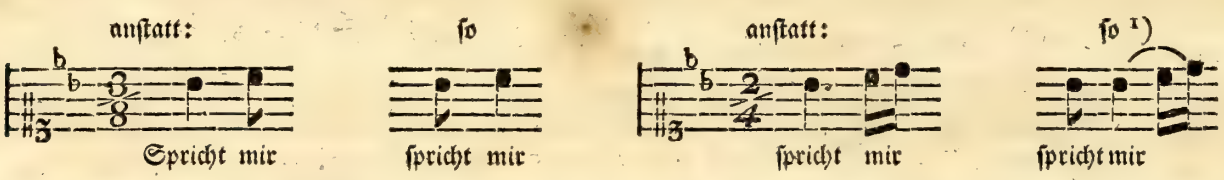
In den künftigen Stücken soll dieser wichtige Artikel den größten Theil des Raums einnehmen; fast tadl' ich mich in diesem Stücke so viel von mir selbst gegeben zu haben, daß ich diesen Artikel abkürzen muß.

Reinhardt Kaiser.

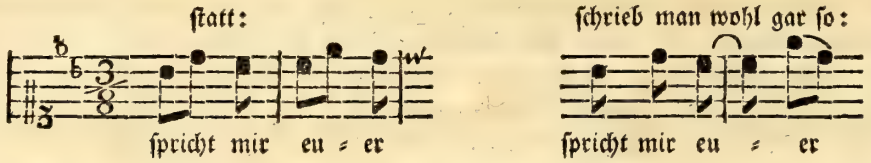


1) Ich muß hier bemerken, daß vor hundert Jahren das Allegro bey weitem nicht so geschwind gieng, als es itzt zu gehen pflegt.

Reinhard Kaiser (er schrieb sich auch Rinardo Celare) lebte im letzten Theil des vorigen und im ersten des izigen Jahrhunderts. Außer vielen Kirchenstücken, Cantaten und andern Sachen hat er über hundert große Opern komponirt, die größtentheils auf dem hamburger Theater aufgeführt worden sind. Diese kleine Arie aus seiner Oper **Tomyris** hab ich ihrer lieben edlen Einfalt wegen hier abdrucken lassen. Es herrscht eine gar schöne Vereinigung der natürlichsten Deklamation und des leicht fließendsten Gesanges drinnen. Nur die willkührliche Verlängerung der kurzen Sylben **mir ihr le** in den drey ersten und **ich** in dem achten, elften und dreizehnten Takt des Gesanges ist gezwungen, macht man die Viertelnoten dieser kurzen Sylben zu Achtelnoten, und dafür die vorhergegangene Achtelnoten der langen Sylben: **spricht, haß, al, lieb,** zu Viertelnoten, so kann man sich wohl schwerlich einen liebern leichtern Gang der Melodie denken. Die Verlängerung der kurzen Sylbe **ins** vor dem Schlußwort, hat nichts anstößiges, weil dadurch der Schluß vorbereitet und stärker wird. Auch jene willkührlichen Verlängerungen mögen den damaligen Ohren weniger anstößig gewesen seyn, als sie es uns nothwendig seyn müssen, denn es war damals von Italien aus zur herrschenden und ganz allgemeinen Mode geworden, den kurzen Sylben einen stärkeren Nachdruck zu geben, um die Melodien pikanter zu machen. Die Italiener nennen dieß Tempo rubato (verrücktes Zeitmaaß) weil man nemlich der kurzen Sylbe die zwischen zwey langen steht, statt in einem Takt von drey Theilen, ihr nur den dritten Theil und der vorhergegangenen langen Sylbe die beiden ersten Theile zu geben, man dieser nur den ersten Theil und der kurzen die beiden andern Theile giebt; oder in einem Takt von vier Theilen, der nur eine lange und eine kurze Sylbe bekommen soll, statt der langen drey Theile der kurzen nur den vierten, oder höchstens jener die beiden ersten, dieser die beiden letzten zu geben, der langen nur den ersten und der kurzen die drey übrigen Theile giebt. Also



Oft wurde diese Verrückung des Zeitmaaßes noch weiter getrieben, man verzog die langen und kurzen Sylben durch viele Takte hindurch. Z. B.



Die Werke der größten italienischen und deutschen Komponisten sind voll davon. Erst da es den Sängern und Instrumentalisten so gemein geworden war, daß diese es ohne Vorschrift nach Gefallen anbrachten, erst da hörten nach und nach die Komponisten auf es zu schreiben und überließens den Sängern und Instrumentalisten zu beliebiger Nutz- und Schadanwendung.

Zu **Kaisers** Zeiten kam es unter den Komponisten erst recht im Gebrauch, und es mochte also ihm und seinen Zuhörern schon so gewöhnlich geworden seyn, daß mans im Gesange nicht mehr verspürte, und vermuthlich war dieses schuld daran, daß **Kaiser** es durch die gleichmäßige Aufhaltung des Basses noch zu verstärken suchte. Vielleicht wählte er auch hier die Verrückung des Zeitmaaßes nach seinem Gefühl zweckmäßig um den Worten **mir, ihr, ich** mehr Nachdruck dadurch zu verschaffen, als sie in der eigentlichsten Behandlung kurzer Sylben bekommen hätten.

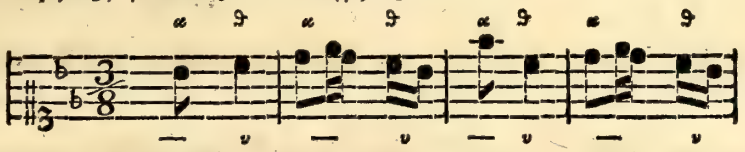
Was

1) In Pergolesis Stabat mater geben die Anfänge der beiden Arien: Cujus animam gementem und Eja mater fons amoris dieselben Beispiele.

Was giebt nun aber diesem Gesange die liebe edle Einfalt?

Wahrheit in der Akzentuazion der Worte;
Natürliche und angenehme Folge der Töne;
Gleichheit der Rythmen und Ordnung in den Einschnitten;
Einheit der natürlichen Harmonie.

Zuerst ist die Länge und Kürze der Sylben durch Niederschlag, (Thesis ϑ) und Aufschlag (Arsis α) des Takts, und damit ein Theil dessen was man grammatikalischen Akzent nennt, genau beobachtet. Man muß hiezu voraussetzen: daß das Stück eigentlich im $\frac{3}{8}$ Takt geht, nur zu Ersparung der vielen Taktstriche in $\frac{6}{8}$ geschrieben worden. Das thaten die alten Komponisten in allen Taktarten sehr häufig. Dieß vorausgesetzt hat jede lange Sylbe den vollen Niederschlag, jede kurze den Aufschlag.



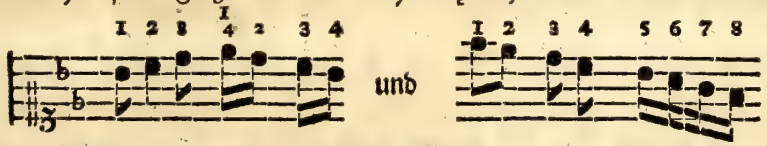
Dann ist die Bedeutung der Worte und damit der oratorische oder leidenschaftliche Akzent durch Steigen und Fallen, Höhe und Tiefe der Töne vollkommen ausgedrückt.

Um nicht die ganze Melodie hier wieder herzuschreiben, will ich das Steigen und Fallen der Töne durch ihre Verhältnisse in Zahlen ausdrücken: man suche die Sekunden, Terzen, Quarten und Quinten Fortschreitungen die hier mit 2. 3. 4. 5. u. s. f. ausgedrückt sind in der vorstehenden Melodie auf.

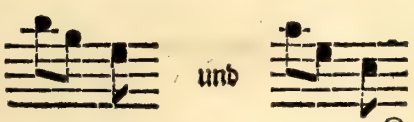
1. 2. 3. 1. 5. 2. 3. 4. 1.
Spricht mir eurer Haß ihr Schönen
6. 5. 4. 5. 2. 5. 4. 3. 2.
Alle Lieb und Treu gleich ab,
4. 5. 6. 4. 2. 5. 3. 2. 1.
Lieb ich treu doch bis ins Grab.
6. 5. 5. 2. 4. 3. 2. 1.
Lieb ich treu doch bis ins Grab.

Kann man die Worte wohl besser deklamiren? Und wie zweckmäßig und verstärkend die Wiederholung der Worte: **Lieb ich treu doch:** sie waren zum erstenmal gut ausgedrückt: aber wie viel stärker sind sies nicht noch bey der Wiederholung? und dieser stärkere Ausdruck der Wiederholung, wie wieder erhöht durch das widerholende Zwischenspiel der Instrumente, und die nochmalige Wiederholung derselben Stelle mit der Stimme!

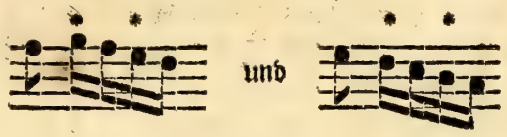
Ferner: Die natürliche öftere Folge von vier auch wohl acht Töne nebeneinander; als:

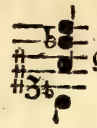


Alle diese Töne folgen so natürlich aufeinander, wie sie die Skala von b Dur, woraus das Stück geht, natürlich giebt. Außer diesen Sekundenfortschreitungen sind die übrigen alle auf und niedersteigend in Terzen und reinen Quarten, außer dem einen Takt, wo er die Worte: **bis ins Grab**, besonders hat mahlen wollen, da fällt er eine Septime hinnunter und steigt eine None hinauf. Dieser Takt steht aber auch so einzeln da, daß man ihn füglich weglassen kann, und er wird nicht vermißt. Die Tonfolge ist aber nicht nur leicht und natürlich, sie ist auch durch die sanfte Mischung kleiner und größerer Intervalle (Tonschritte) durch die sanfte Mischung langsamer und lebhafterer Bewegungen u. s. w. angenehm. Dies ists, was man den musikalischen Akzent oder die Melodie im eigentlichsten Verstande nennt. Noch haben jene natürlichfortschreitenden Terzen und Quarten das Merkwürdige und Zweckmäßige, daß sie die Töne ihres Grundakkords hören lassen, und zwar meistens ohne Vermischung mit durchgehenden Noten, als:



Beides die vollen Akkorde von c und f in nacheinander folgenden Tönen. Einige Male sind sie aber auch mit durchgehenden Noten gemischt, als:



Die mit einem * bezeichneten Noten sind die durchgehenden Noten, weil die ersten beiden nicht in den Terzquintenakkord von  gehören, die andern nicht in den Terzquintenakkord von f . Da die durchgehenden Noten aber alle aus der natürlichen Skala von b genommen und immer die zunächstliegenden Töne sind, so machen sie den Gesang nicht unfaßlich.

Ferner: **die Gleichheit der Rythmen**; alle Rythmen dieses Gesanges bestehen aus zwey oder vier Takte; (vorausgesetzt, daß man es als im $\frac{3}{8}$ Takt betrachtet.) Die ersten beiden $\frac{3}{8}$ Takte machen einen Rythmus von zwey Takten, die folgenden zwey Takte wieder einen gleichen, und dann die folgenden vier Takte einen Rythmus von vier Takten u. s. f. Dadurch, daß hier mehr Einschnitte in der Musik sind als in den Worten, wäre eigentlich wieder den andern Theil des grammatikalischen Akzents, der in der Musik gleiche Einschnitte mit den Versen fordert, gesündigt, wenn nicht die Ruhe in der Harmonie (sie bleibt stets in b) und die melodischen Wiederholungen derselben Melodie jenen Einschnitten die Kraft benähmen. Sie dienen also nur zur Faßlichkeit und Einheit der Melodie. Ferner ist sich der rythmische Gang der einzelnen Takte sogleich; und dann **die Ordnung in den Einschnitten**; nur nach vollendetem Vordersatz ist ein großer Einschnitt, und zwar in der Quinte des Stücks (Dominante) die geringe Ruhe giebt, und nur ganz am Ende ist die volle Ruhe des Akkords auf dem Ton des Stücks (Tonica). Bey Zählung der Takte zur Bestimmung der zusammengesetzten Rythmen muß man sich nicht durch die Wiederholungen der Instrumente irre machen lassen, die ganze Wiederholung eines Takts oder mehreren, Note für Note, macht den Rythmus nicht länger, das Gefühl ruht gleichsam bey der Wiederholung. Doch auch selbst unter den Wiederholungen dieses Stücks ist eine solche Gleichheit und Ordnung die den ruhigen sanften Gang des Ganzen befördert.

Endlich, **Einheit der natürlichen Harmonie.** Das ganze Stück besteht aus konsonirenden Akkorden, aus den $\frac{5}{3}$ Akkord und seiner ersten Versetzung dem 6 Akkord. Hierüber hab ich mich im vorigen Kapitel schon näher erklärt. Hier will ich nur auf die zweckmäßige Anwendung dieser höchst einfachen Harmonie aufmerksam machen.

Die Arie hat noch einen zweiten Theil, der aber so ganz konvenzionäll ist, daß es nicht der Mühe werth war ihn abzudrucken. Die elenden Worte sind wohl vorzüglich schuld daran. Noch muß ich erwähnen, daß die Instrumentalbegleitung höchst einfach ist, nur da wo ichs durch kleine Noten angezeigt habe, treten die Instrumente ein.

Von all dem hier gesagten mag sich nun **Kaiser** bey seiner Arbeit wohl das Wenigste deutlich gedacht haben. — Wir werden ihn überhaupt künftig mehr als einen Mann von schönem Kunsttalent, wie als einen Kunstgerechten Tonsetzer kennen lernen — Sein feineres richtigers Gefühl umfaßte aber so ganz die auszudrückende Empfindung, und nun konnte sich nicht leicht etwas fremdes in die Darstellung drängen. Auch zergliedere ich hier nicht um Lehren und Regeln zu geben, wie mans anfangen soll, um so was hervorzubringen — Fliegen mit wächsernen Flügeln? — Nur aufmerksamer will ich machen, auf daß das schwächere unberichtigte Gefühl richtiger empfange, was das feine richtige Gefühl dargestellt hat, und so selbst berichtiget werde. Ueberall wird dieß mein Zweck seyn.

Leonardo Leo.

Largo e con guſto.

a mezza voce.

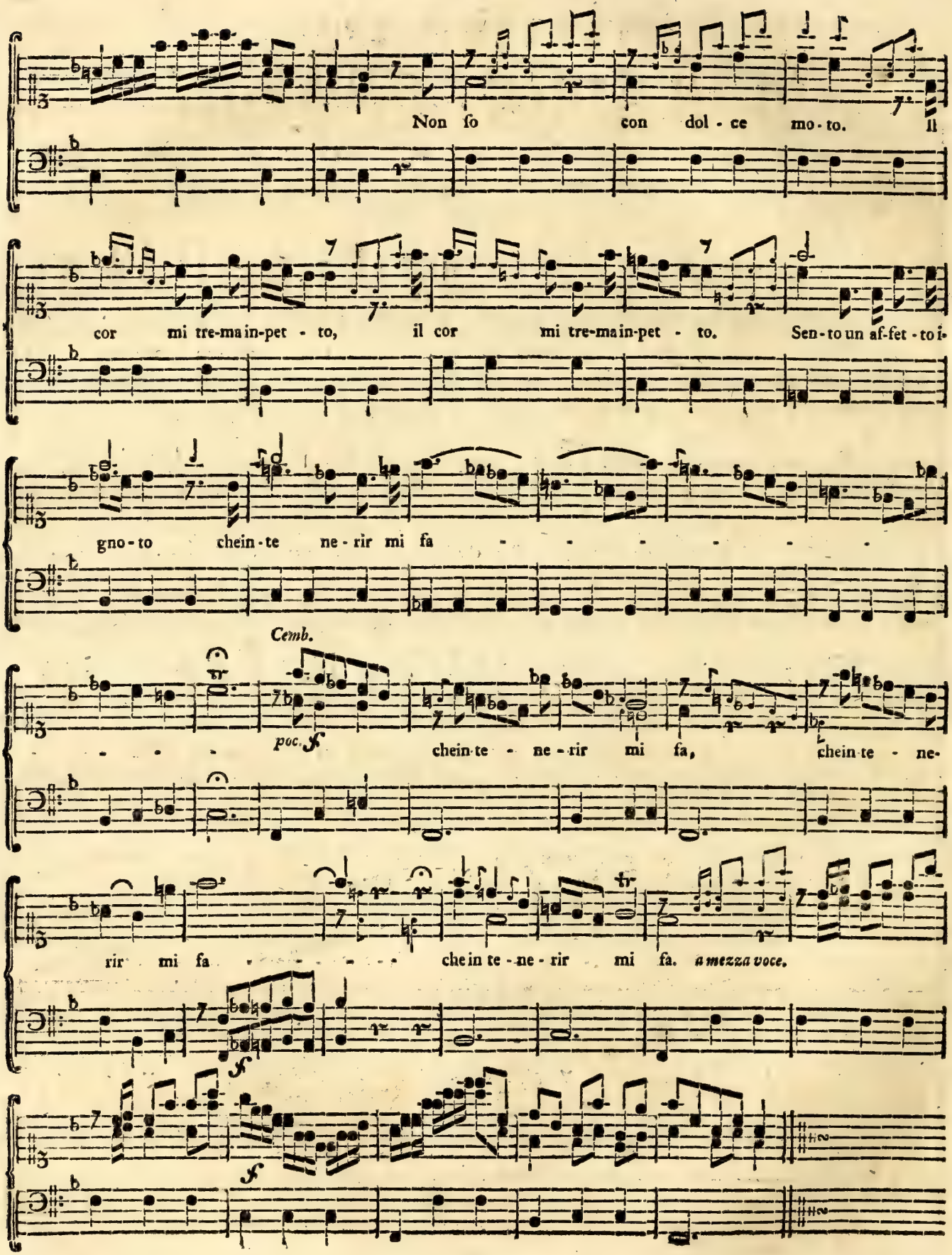
Non ſo con dol - ce mo - to il

cor - mi tre-ma in pet - to il cor mi tre-ma in pet - to: ſen - to un af fet - to i-

gno - to ſen - to un af-fet - to i - gno - to che in te ne - rir mi fa - -

Cembalo.

chein - te ne - rir mi fa, chein-te - ne - rir mi fa,


Non so con dol - ce mo - to. Il
cor mi tre-ma in-pet - to, il cor mi tre-ma in-pet - to. Sen - to un af-fet - to i-
gno - to chein - te ne - rir mi fa - - - - - -
Cemb.
poc. f
- - - chein - te - ne - rir mi fa, chein - te - ne-
rir mi fa - - - - - chein te - ne - rir mi fa. a mezza voce.
f
f

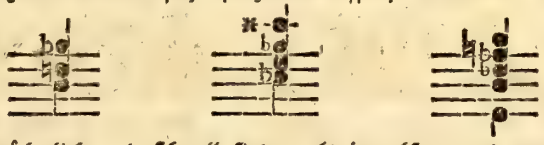
Leonhardo Leo, lebte als Komponist zu Anfange dieses Jahrhunderts; mit **Kaiser** also gleichzeitig. Welche Verschiedenheit aber in Sinn und Geist! In jenem nur Wahrheit und Anmuth, in diesem Schönheit und Stärke oft auf Kosten der Wahrheit. Doch ich will hier noch nicht vergleichen, will nur über das vor uns liegende Largo meine Meinung sagen. Im Ganzen herrscht eine gewisse Manier die auf Adel abzweckt. Der Gang der Melodie ist groß und kühn, zeigt auch eine gewisse Singemanier, die befriedigt werden sollte: der Rythmus ist vermischt und verwebt; die Harmonie ist mannichfaltig und kühn, die Begleitung reich und ergötzend. Der Ausdruck des Ganzen ist übertrieben, und ohne alle Einheit, in einzeln Theilen aber schön, vortreflich.

Wodurch der Gang der Melodie groß und kühn ist? Durch ihre weiteren, schnelleren und schwereren Schritte. In der ganzen Arie ist keine Folge von drey nebeneinander liegenden Tönen, wie sie die Skala von f giebt; fast immer Quarten- Quinten- Oktavenfortschreitungen, fast mit jeder Note eine neue Fortschreitung, und die nebeneinander liegenden Töne schreiten fast immer in schweren übermäßigen Tönen fort, wie:

Die Singemanier zeigt sich besonders in Fortschreitungen durch Akordtöne ohne Ausfüllung mit durchgehenden Noten, und in den langen Dehnungen der wohllautenden, obschon hier unbedeutenden Sylbe fa.

Vermischt ist der Rythmus dadurch daß Rythmen von drey und zwey und vier Takte abwechseln: wie gleich im Anfang; verwebt, weil mehrere Rythmen, z. B. bey der Dehnung fa, so in einander geflochten sind, daß der Schluß des vorhergegangenen Rythmus zugleich der Anfang des folgenden ist, wie in dem funfzehnten und sechszehnten Takt des Gesanges, u. a. m.; klar ist er aber auch bey diesen Verwebungen, weil der langsame und ordentliche Gang der Harmonie durch Auflösungen den Eintritt jedes Takts genau bestimmt.

Die **Harmonie** ist **mannigfaltig**, weil nicht bloß, wie im **Kaiser**, der Terzquintenakord mit seinen Versetzungen, sondern auch der Septimenakord mit seinen Vergrößerungen und Verminderungen und seinen Versetzungen häufig vorkömmt, und weil beide Tonarten, harte und weiche, gar häufig untereinander gemischt sind; **kühn** ist sie, weil ausserordentliche und harte Akkorde sich oft hören lassen, als:



und weil die Ausweichungen ungewöhnlich und schnell sind; als im elften und zwölften, fünf und sechs und dreißigsten, im neun und vierzigsten und funfzigsten Takt des Gesanges, und endlich, weil der Gesang meistens in Tönen verweilt und auch schließt, die von dem Ton des Stücks entfernt sind. Wie im ersten Theil in c mol im zweiten in f mol, wo er erst in den letzten drey Takten schnell und hart in f dur übergeht.

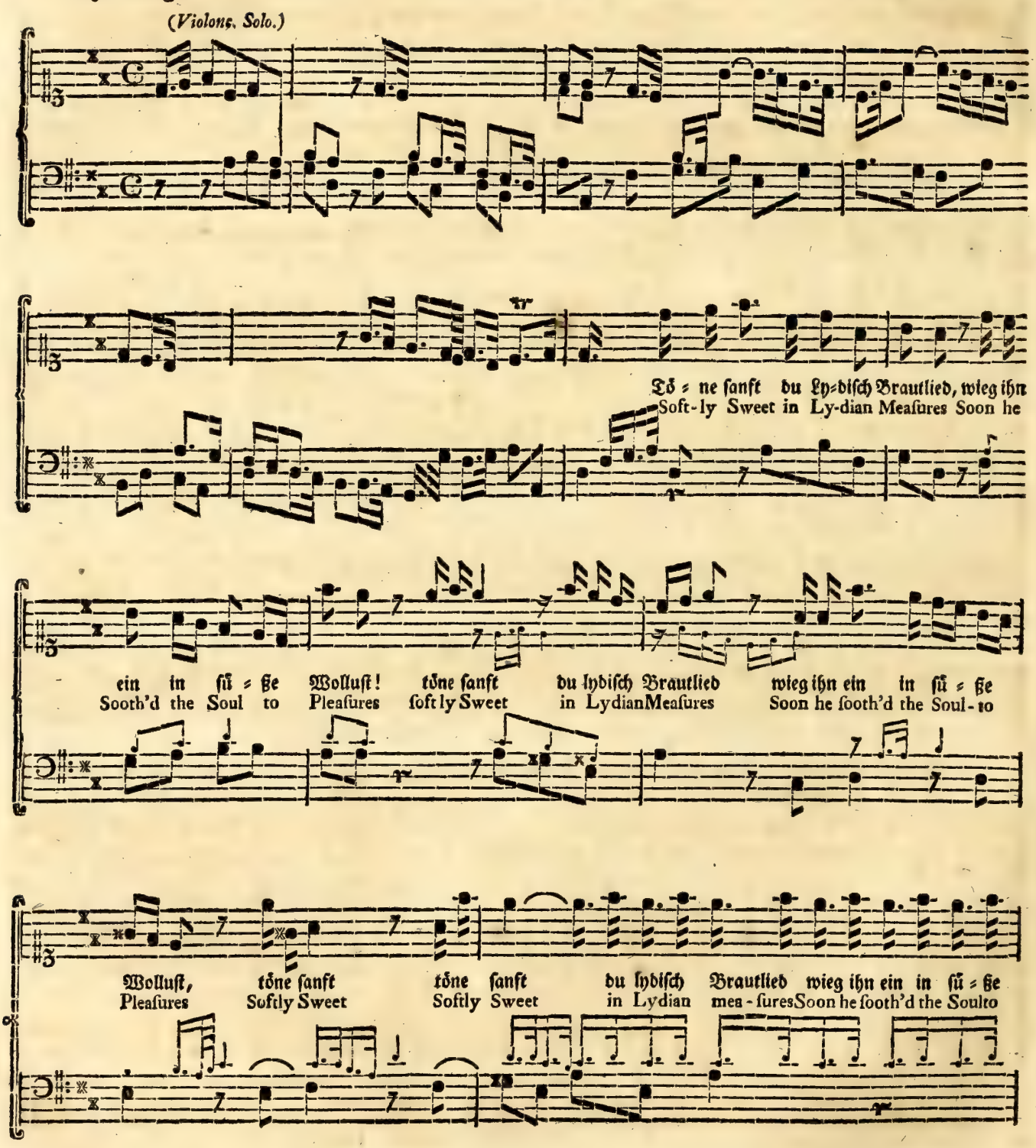
Daß die Instrumentalbegleitung reich und ergötzend ist, wird wol jeder gleich sehen und hören.

Uebertrieben ist der Ausdruck des Ganzen, weil hier die Rede ist von einer süssen Bewegung des Herzens (dolce moto) von einer verborgnen Leidenschaft (affetto ignoto) von Rührung, Erweichung des Herzens (intenerir mi fa); dabey aber Melodie und Harmonie, vorzüglich über die Worte: che in tenerir mi fa, Aufruhr des Herzens, gewaltige Leidenschaft und tiefe Trauer der Seele ausdrücken. **Ohne Einheit** ist das Ganze, weil, obgleich die Worte von Anfang bis zu Ende Eine Empfindung ausdrücken, dennoch Gesang und Begleitung erst lieblich und groß heiter einhergehen, und dann mit einem Mahl durch das intenerir so gewaltig verschlagen werden. Daß der Ausdruck aber in einzelnen Theilen schön und vortreflich ist, darf ich wohl nicht lange zeigen. Nur gleich im Anfang das Stillschweigen der Stimmen nach: non so und nun die sanfte Bewegung der Instrumente, die vor dem con dolce moto vorhergeht und es begleitet. Gleich der erste Ausdruck des che in tenerir mi fa, an und vor sich, wenn er, z. B. die gewaltig hervorbrechende Thräne des standhaften Vaters beim Leiden seines unschuldigen Kindes ausdrückte, wie vortreflich! und wie groß, wie unwiederstehlich bey der ersten Wiederholung dieser Worte, wo die Instrumente vorher durch so enge und so weite Intervalle im gewaltigen Unisono heruntersteigen und die Stimme sich zur äußersten Höhe schwingt, und die Instrumente nachahmt, wie groß! wie unwiderstehlich!

Händel.

Arioso Largo.

(Violons. Solo.)



(*Violonc. Solo.*)

Wol = = = luſt wieg ihn ein in ſü = ße Wol = luſt! wieg ihn
Plea - - - ſures ſoon he Sooth'd the ſoul - to Plea - ſures. Soon he

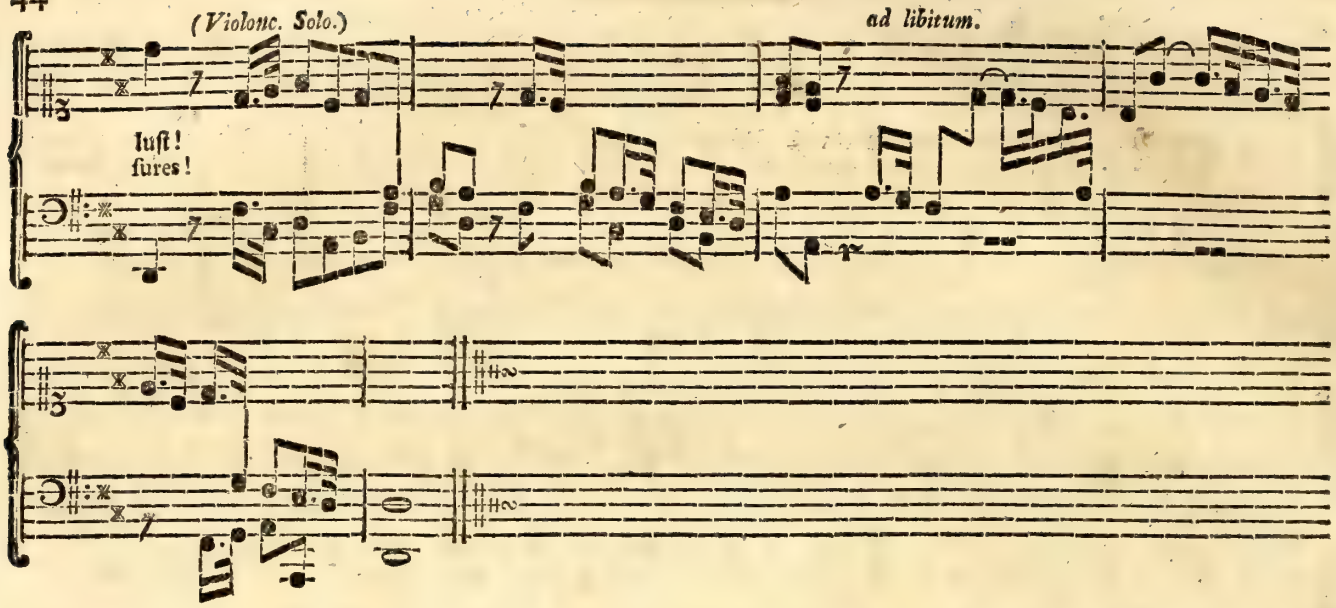
ein in ſü = ße Wolluſt tö = ne ſanft du ly = diſch Braut=lied wieg ihn ein =
ſooth'd the Soul - to Pleaſures ſoft - ly Sweet in Ly - dian meaſu-res ſoon he ſooth'd -

= in ſü = ße Wol = = = = = luſt tö = ne
- the ſoul to Plea - - - - - ſures ſof - tly

ſanft du ly=diſch Brautlied wieg ihn ein in ſü = ße Wolluſt wieg ihn ein, in ſü = ße Wol=
ſweet in ly-dian mea-ſures ſoon the ſooth'd the ſoul to Pleaſures ſoon he ſooth'd the ſoul to Plea-

Adagio.

luſt, tö = ne ſanft du lydiſch Brautlied wieg ihn ein = in ſü = ße Wol=
ſures, ſoftly ſweet in lydian meaſures ſoon the ſooth'd - the ſoul to Plea-



Händel (Georg Friederich den 23 Februar 1685 in Halle geboren) war Zeit- und Kunſtgenoſſe Kaiſers und Leos. Das vorſtehende Arioſo geb' ich hier als Muſter der höchſten Wahrheit und Schönheit des muſikaliſchen Ausdrucks: das iſts durch

ächte Deklamazion,
leicht-ſchönfließenden edlen Geſang,
Reinheit und ſanfte Führung der Harmonie,
Wahrheit der Bewegung und Begleitung,
und — Einheit aller Theile.

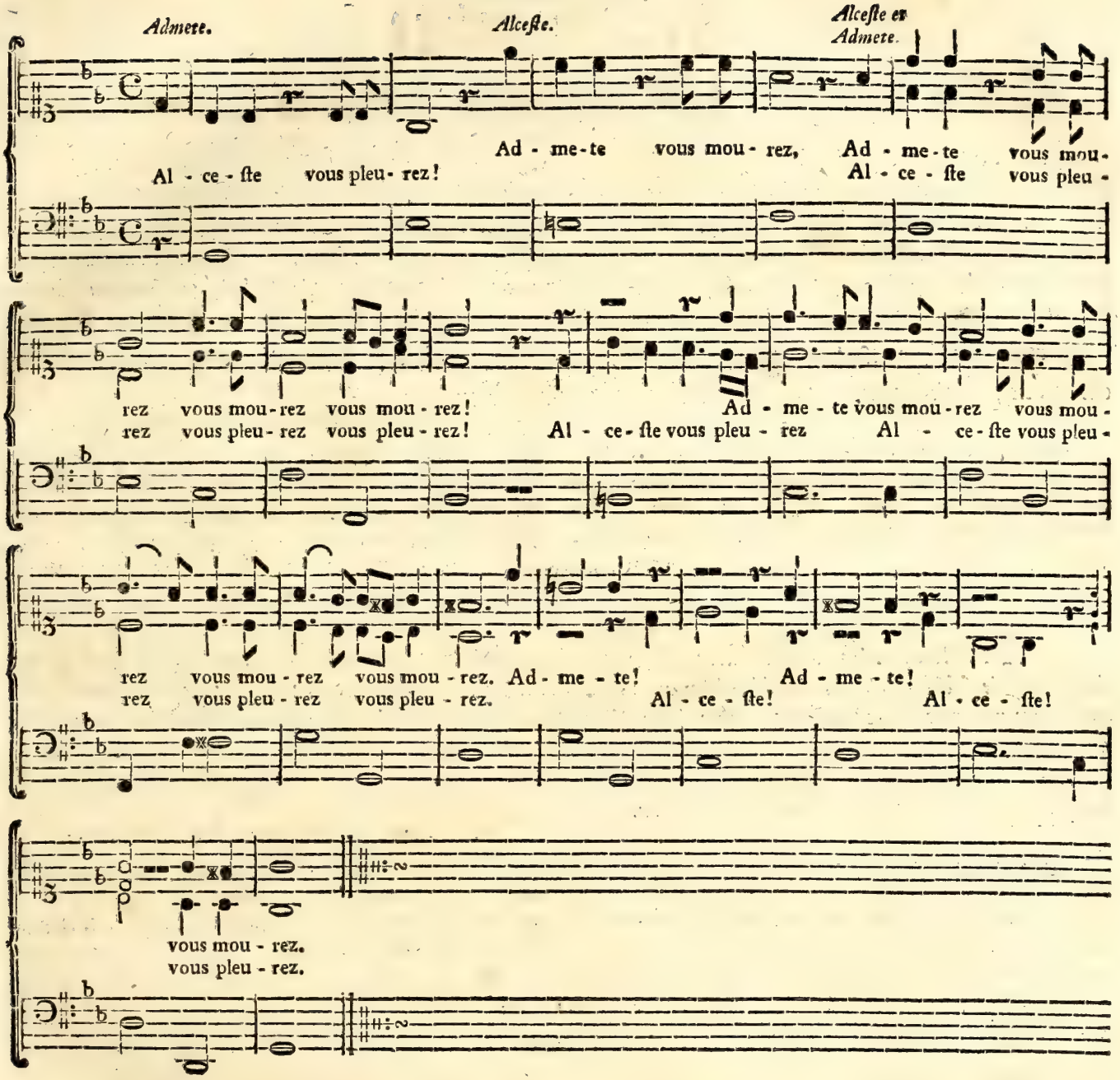
Die Deklamazion iſt in jeder Sylbe ſo wahr, daß ſie ohnmöglich überhört werden kann, jede Sylbe, jeden Ton müßt' ich hier mit Worten bezeichnen um ſie zu zergliedern, und das bedarfs doch wohl nicht? Aber das herrliche ſeelhebende Steigen bey dem Worte Pleaſures (Wolluſt) wo die Stimme zehn Töne höher ſteigt ohne doch unnatürlich zu werden, das kann ich nicht übergehen. Es iſt ein Meiſterzug der wohl ſchon mehr als einen deutſchen Komponiſten zu unnatürlichen Springen der Stimme verleitet hat, um ſtark zu Deklamiren und ſie deklamirten darob falſch und unnatürlich. Das natürliche dieſes Sprunges, ohnbeſchadet ſeiner Stärke, beſteht hier darinn, daß der weiſe Komponiſt den vorhergehenden Geſang um eine Oktave ſanft hinab führt, um ſich dann erheben zu können, und ſo iſt der Ton, der zehn Töne höher iſt, als ſein vorhergehender, doch nicht der höchſte im Geſange. Gleich im erſten Takt (zwey Takte vorher) war derſelbe Ton ſchon auf dem Wort Sweet (ſanft.)

Das leicht und ſchönfließende des Geſanges wird jeder, nach dem was wir beym **Kaiſer** bemerkt haben, in den natürlichen und angenehmen Fortſchreitungen der Töne und ihres ſanften rythmiſchen Ganges leicht erkennen und fühlen, das edle des Geſanges liegt wohl vorzüglich in den öftern Erhebungen der Stimme, in den kleinen bedeutenden Dehnungen des Hauptworts (Pleaſures), in der edlen Führung der ſanftverwebten Harmonie und nicht wenig auch darinnen, daß ſich die Stimme am meiſten in den mitlern und tiefen Tönen der Diſkantſtimme verweilt.

Die Reinheit der Harmonie wird der Kunſtkenner leicht drinnen erkennen, der geübte Kunſtfreund leicht vernehmen; eben ſo ihre ſanfte Führung die vorzüglich in den angenehmen Nachahmungen und Bindungen des begleitenden Violonzels liegt, das hier mit kleinen Noten angedeutet iſt. Und wer von der ſanftwallenden Bewegung dieſer herrlichen Arie nicht leicht eingeſchmeichelt eingewiegt wird in ſüße Wolluſt, von der zweckmäßigen alleinigen Begleitung des Violonzels nicht in dieſer Wolluſt ungeſtört fortgetragen wird und ſo im Ganzen hindurch nur Einen ſüßen wollüſtigen Hauch durchwehen fühlt — dem wär'auch wohl alles weitere Erklären unnütz.

Lulli.

Lulli.



Lulli (Jean Battiſte) lebte in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts: ſeine Opern werden noch in Paris vorgeſtellt. Nur Gluck konnte ihn bey den Franzoſen zu verdrängen anfangen.

Dieſe duettmäßige Stelle aus ſeiner Alceſte, die mit Rezitativen unterbrochen oft wiederholt wird, geb ich hier ihres wahren Ausdrucks wegen. Es iſt aber Wahrheit ohne Schönheit [1]). Wahr iſt mir aber der Ausdruck im höchſten Grad, bis auf die eine Ausweichung und den Schluß in b dur im achten Takt: die mehr den Ausdruck des Troſts und der Beruhigung als des Schmerzes geben. Der Ausdruck des Schmerzes liegt hier vorzüglich in dem längeren Verweilen in der weichen Tonart, in dem ſteten Herabſinken der Stimme, in den öfteren Unterbrechungen, und in dem langſamen pathetiſchen Gange des Baſſes.

1) Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks werden wir künftig in der Gluckſchen Alceſte mehr vereint finden.

Fingerzeige
für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler.

1.

Der Ton hängt im Deutschen überhaupt von der größern oder geringern Bestimmtheit der Sylben ab. **Je mehr sie ihrer Bedeutung nach bestimmt sind, oder je mehr sie zur Bestimmung der ganzen Vorstellung und ihres Ausdruckes beitragen, desto merklicher ist auch ihr Ton.** [1]) Daher haben die größern und genau bestimmten Redetheile allemal den vollständigsten und merklichsten Ton, die Artikel, persönlichen Fürwörter und Partikeln aber, wenn sie bloß zur nähern Bestimmung eines andern Wortes dienen, haben für sich allein keinen merklichen Ton, sondern überlassen denselben dem Worte, welches sie bestimmen: er sagt, der Mann, ein Haus, sehr schön.

Adelungs deutsche Sprachlehre, S. 73.

1) Junger deutscher Künstler, der du oft aus wahrem innern Drang Worte die dich begeisterten mit lebendigen Tönen neu beseeltest und dich drob wundertest, wie diese wahre Gesänge immer so ganz anders sprachen, so weit entfernt von den wollüstigen, üppigen nur kützelnden, auf alle Sprachen passende Melodien neuerer Italiener, danke jene Wahrheit deiner lieben wahrhaften Muttersprache, und spüre eifriger und liebevoller ihren Pfaden nach.

2.

Die Noten in der Musik haben als Zeichen einen merklichen Grad der Vollkommenheit, weil sie mit einemmale die Höhe des Tons und seine Dauer, und vermittelst einiger darüber gesetzte Zahlen, eine Harmonie oder Consonanz mehrerer Töne vorstellen. Der einige Mangel dabey ist, daß sie die *Criteria* **der Harmonie nicht angeben**, weil Dissonanzen, falsche Gänge und Sprünge, eben so wie die wahren, gezeichnet werden können. [2]) **Man ist daher dabey genöthigt, nach den Regeln der Composizion das Gute und Harmonische zu wählen.** Die Noten selbst geben es nicht an.

Lamberts Organon, 2ter Theil, S. 17.

2) Unser scharfsichtigster spekulativer Theoretiker, Kirnberger, hat hierauf schon in Sulzers Theorie der schönen Künste im Artikel: Bezifferung, aufmerksam gemacht und einiges zu weiterer Ausführung angegeben. Wenn er doch selbst mit seinem ihm eignen Scharfsinn diesen wichtigen Gegenstand ganz behandlen wollte! In dem dritten Stück des Göttingschen Magazins steht eine Abhandlung in der ein Theil jenes Vorschlags weiter ausgeführt wird, aber nicht zur Befriedigung des Künstlers.

3.

Man hat durch den falschen Grundsatz, daß die schönen Künste zum Zeitvertreib und zur Belustigung dienen, ihren Werth erstaunlich erniedrigt, und aus den Musen, die Nachbarinnen des Olympus sind, irdische Dirnen und witzige Buhlerinnen gemacht. Durch diesen unglücklichen Einfall sind die festen Grundsätze, wornach der Künstler arbeiten sollte, zernichtet, und seine Schritte unsicher worden. Wir müssen es diesen verkehrten Begriffen zuschreiben, daß die schönen Künste bey vielen rechtschaffnen Männern in Verachtung gekommen sind; daß die Politick sie ihrer Vorsorge kaum würdig achtet, und sie dem Zufall überläßt; daß sie bey unsern gottesdienstlichen Festen und bey unsern politischen Feierlichkeiten so gar unbedeutend sind. Man hat dadurch dem Künstler den Weg zum wahren Verdienst gleichsam verrennt, und gemacht, daß er sich vor den barbarischen Künstlern halb wilder Völker schämen muß, die durch ihre unharmonische Musik, durch ihre unförmlichen Tänze und durch ihre ganz rohe Poesie mehr ausrichten, als unsre feinsten Virtuosen. Jene entflammen die Herzen ihrer Mitbürger mit patriotischem Feuer, da diese kaum eine vorübergehende Belustigung der Phantasie zu bewirken vermögend sind.

Es

Es muß jeden rechtschaffnen Philosophen schmerzen, wenn er sieht, wie die göttliche Kraft des von Geschmack geleiteten Genies so gar übel angewendet wird. Man kann nicht ohne Betrübniß sehen, was die Künste würklich sind, wenn man erkennt hat, was sie seyn könnten. Man muß unwillig werden, wenn man siehet, daß Leute, die mit den Musen nur Unzucht treiben, einen Anspruch auf unsre Hochachtung machen dürfen. Wie langweilig, wie verdrießlich und wie abgeschmackt bisweilen unsre öffentliche Feierlichkeiten und Feste, und wie so gar schwach unsre Schauspiele seyen, empfindet jeder Mensch von einigem Gefühl. Und doch könnte man durch dergleichen Veranstaltungen aus dem Menschen machen, was man wollte. Es ist in der Welt nichts, das die Gemüther sogar bis auf den innersten Grund öfnet, und jedem Eindruck so ausnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feierlichkeiten, und solche Veranstaltungen, wo ein ganzes Volk zusammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künstler diese Gelegenheiten die Gemüther der Menschen, derer sie da vollkommen Meister seyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der bey einer solchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eifer für die Rechte der Menschlichkeit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrechen erfüllt, oder ungerechte und boshafte Seelen mit Schaam und Schrecken geschlagen hat?

Es ist nur ein Mittel den durch Wissenschaften unterrichteten Menschen, auf die Höhe zu heben, die er zu ersteigen würklich im Stand ist. Dieses Mittel liegt in der Vervollkommung und der wahren Anwendung der schönen Künste. Noch ist die höchste Stufe in dem Tempel des Ruhms und Verdienstes unbetreten; die Stufe, auf welcher einmal der Regent stehen wird, der, aus göttlicher Begierde die Menschen glücklich zu sehen, mit gleichem Eifer und mit gleicher Weisheit die beiden großen Mittel zur Beförderung der Glückseligkeit, die Cultur des Verstandes und die sittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wissenschaften, diese durch die schönen Künste, zum vollkommnen Gebrauch wird gebracht haben.

S. Vorrede von Sulzers Theorie der schönen Künste.

Wohl der Tonkunst, die so ganz vorzüglich zu ihrer Vervollkommung und höchsten Würkung den Schutz der Mächtigen bedarf, und wohl dem Staate, wenn Einer der Mächtigen der Erde diese Stelle liest und ganz beherzigt!

4.

Die wahre Ursache, warum Deutschland nach den Zeiten der Minnesinger wieder versunken, oder so lange in der Kultur seiner Sprache und der schönen Wissenschaften überhaupt zurückgeblieben ist, scheinet mir hauptsächlich darinn zu liegen, daß wir immer von lateinisch gelehrten Männern erzogen sind, die unsre einheimischen Früchte verachteten und lieber Italienische oder Französische von mittelmäßiger Güte ziehen, als deutsche Art und Kunst zur Vollkommenheit bringen wollten; ohne zu bedenken, daß wir auf diese Weise nichts hervorbringen könnten, was jenen gefallen und uns Ehre bringen würde.

Sie zogen Zwergbäume und Spalierbäume und allerley schöne Krüppel, die wir mit Strohmatten wider den Frost bedecken, mit Mauren an die Sonne zwingen, oder mit kostbaren Treibhäusern beim Leben erhalten mußten. Und einige unter uns waren thöricht genug zu glauben, daß wir diese unsere halbreifen Früchte den Fremden, bey denen sie ursprünglich zu Hause sind, als Seltenheiten zuschicken könnten; sie waren stolz genug zu denken, daß die Italiener mit uns in unsern in feuchter Luft gebaueten Grotten schaudern würden; sie die Geßners Schäferhütte allen unsern Kostbarkeiten von dieser Art vorziehen.

Schön und groß aber können unsre Prodrukte werden, wenn wir auf den Gründen fortbauen, welche **Klopstock, Göthe, Bürger** und andre neuern geleget haben. Alle können zwar noch in der Wahl der Früchte, welche sie zu bauen versucht, gefehlt, und das gewählte nicht zur höchsten Vollkommenheit gebracht haben. Aber ihr Zweck ist die Veredlung einheimischer Produkte, und dieser verdient den dankbarsten Beifall der Nation, so wie er ihn auch wirklich erhielt, ehe diese in ihrem herzlichen Genusse von den alten verwöhnten Liebhabern der auswär-

tigen Schönheiten gestöret, und durch den Ton der Herren und Damen, die eine Pariser Pastete dem besten Stücke Rindfleisch vorziehen, stutzig gemacht wurden.

* * *

Der Weg welchen die Italiener und Franzosen erwählt haben, ist dieser, daß sie zu sehr der Schönheit geopfert, sich davon hohe Ideale gemacht, und nun alles verworfen haben, was sich nicht sogleich dazu schicken wollte, hierüber ist bey ihnen die dichterische Natur verarmt, und die Mannigfaltigkeit verloren gegangen. Der Deutsche hingegen hat, wie der Engländer, die Mannigfaltigkeit der höchsten Schönheit vorgezogen und lieber ein plattes Gesicht mit unter als lauter Habichtsnasen mahlen wollen.

Man sieht die Verschiedenheit der Wege, worauf diese Nationen zum Tempel des Geschmacks gegangen sind, nicht deutlicher, als wenn man den **Tod Cäsars**, so wie ihn **Shakespear** und **Voltaire** uns gegeben haben, neben einander stellet; **Voltaire** sagt es ausdrücklich, und man sieht es auch leicht, daß er ihn durchaus dem Engländer abgeborget, und nur dasjenige weggelassen habe, was sich mit den Regeln eines guten Trauerspiels und der französischen Bühne nicht vereinigen ließe. Hier sieht man beym **Shakespear** ein aufgebrachtes Volk, bey dem alle Muskeln in Bewegung sind, dem die Lippen zittern, die Backen schwellen, die Augen funkeln und die Lungen schäumen; ein bitters, böses, wildes und wüthendes Volk, und einen hämischen Kerl mit unter, welcher dem armen Cinna, der ihm zuruft, er sey nicht Cinna der Mörder Cäsars, sondern Cinna der Dichter, seiner elenden Verse halber das Herz aus dem Leibe reißen will — nnd diese Löwen, Tyger und Affen führt Antonius mit der Macht seiner Beredsamkeit gerade gegen die Mörder Cäsars, zu deren Unterstützung sie sich versammlet hatten. Was thut nun **Voltaire**? Er wischt alle diese starken Züge aus, und giebt uns ein glattes, schönes, glänzendes Bild, was in dieser Kunst nicht seines gleichen hat, aber nun gerade von allem dem nichts ist, was es seyn sollte.

Wollen Sie die Sache noch deutlicher haben: so vergleichen Sie einen englischen und französischen Garten. In jenem finden Sie eben wie in **Shakespears** Stücken Tempel, Grotten, Klausen, Dickigte, Riesensteine, Grabhügel, Ruinen, Felsenhöhlen, Wälder, Wiesen, Weiden, Dorfschaften und unendliche Mannigfaltigkeiten, wie in Gottes Schöpfung durcheinander vermischt, in diesem hingegen schöne gerade Gänge, geschorne Hecken, herrliche schöne Obstbäume paarweise geordnet oder künstlich gebogen, Blumenbete wie Blumen gestaltet, Lusthäuser im feinsten Geschmack — und das alles so regelmäßig geordnet, daß man beym Auf- und Niedergehen sogleich alle Eintheilungen mit wenigen Linien abzeichnen kann, und mit jedem Schritte auf die Einheit stößt, welche diese wenigen Schönheiten zu einem Ganzen vereiniget. Der englische Gärtner will lieber zur Wildniß übergehn als mit dem Franzosen in Berceaux und Charmillen eingeschlossen seyn. Fast eben so verhalten sich die Italiener und Deutschen, außer daß jene sich in ihrer Art den Franzosen und diese den Engländern, ihren alten Brüdern, nähern und mehr Ordnung in die Sachen bringen.

Welcher von diesen beiden Wegen sollte nun aber wohl der beste seyn, der Weg zur Einförmigkeit und Armuth in der Kunst, welchen uns der Konventionswohlstand, der verfeinerte Geschmack und der sogenannte gute Ton zeigen, oder der Weg zur Mannigfaltigkeit, den uns der allmächtige Schöpfer eröfnet? Ich denke immer der letztere, ob er gleich zur Verwilderung führen kann. Denn es bleibt doch wohl eine unstreitige Wahrheit, daß tausend Mannigfaltigkeiten zur Einheit gestimmt, mehr Würkung thun als eine Einheit worinn nur fünfe versammlet sind; und daß ein zweychöriges **Heilig** ꝛc. von **Bach** etwas ganz anders sey, als die schönste Arie, diese mag noch so lieblich klingen.

Justus Möser.

Diese höchst wahre Stellen aus der vortreflichen Schrift über die deutsche Sprache und Litteratur, trift auch unsre Tonkunst ganz. Man darf nur oben statt **Klopstock Göthe Bürger, Händel Bach** und **Hiller** setzen, weiter unten statt **Shakespear Voltaire** und statt **Tod Cäsars, Gluck Lully** und **Alceste**, oder auch **Georg Benda Schwanenberg** und **Romeo und Julie**; und man wird, den Punkt des französischen Diebstals abgerechnet, die Vergleichungspunkte leicht finden.

Gern ließ ich **Mösers** ganze Schrift hier abdrucken, wenns der Raum nur gestattete: ich rathe aber jedem deutschen Künstler, sie mehr als einmal zu lesen.

Kunstanekdoten.

1.

Piccini, der durch seine außerordentliche Neigung und Fähigkeit zur Tonkunst den Willen seines Vaters überwand, nach welchem er ein Geistlicher werden sollte, wurde in seinem vierzehnten Jahr ins Konservatorium de Sanct' Onofrio gegeben, das der berühmte Leo damals dirigirte. Man übergab ihn einem Unterlehrer, dessen blinde Gewohnheitmethode er nicht lange ertragen konnte. Bald zog er sich durch seine Einwendungen eine unangenehme Begegnung zu. Gekränkt durch solche Ungerechtigkeiten beschloß er allein nach seinem eignen Sinne zu arbeiten. Ohne Regeln, ohne andre Führer als sein Genie schrieb er nun Psalmen, Oratorien, Opern-Arien; er hatte bald die Bewundrung oder den Neid aller seiner Mitschüler. Er wagte es endlich eine ganze Messe zu komponiren. Einer der Lehrer des Konservatoriums sah sie; ließ sie probiren; hielts für Pflicht dem Leo davon zu sagen. Einige Tage darauf ließ dieser den Piccini zu sich zu rufen. Der junge Mann voll Ehrfurcht für ihn, die gewissermaßen der Instinkt des Genies ist, erschrack mächtig und ging zitternd zu seinem Meister. „Du hast eine Messe „gemacht?" (sagte Leo kalt und fast streng) — Ja ——— „Zeig mir die Partitur." —— o! — „Zeig „sie mir, sag ich!" Piccini wollte versinken, aber er mußte folgen; und brachte sie. Leo durchblätterte sie, sah ihre ganze Einrichtung, lächelte und zog die Glocke, durch die gewöhnlich die Proben angezeigt wurden. Halb todt bat der junge Künstler vergebens ihn solchem Schimpf nicht auszusetzen. Sänger und Spieler kamen; die Stimmen wurden ausgelegt, und man erwartete daß Leo den Takt schlagen würde. Aber er wand sich ernsthaft zu Piccini und überreichte ihm den Taktstock, dessen man sich in Italien und Frankreich bedienet. Neue Bestürzung, neues Flehen des jungen Künstlers, der in dem Augenblick nie möchte komponirt haben. Endlich raft' er sich zusammen, und schlägt mit zitternder Hand die ersten Takte. Aber bald hingezogen, erhitzt durch die Harmonie, vergißt er Leo und die große Versammlung, lebt ganz in seinem Werke, und führt es mit einem Feuer, einer Handlung und Genauigkeit an, die alle Zuhörer in Erstaunen setzt, und ihm allseitiges Lob erwirbt. Leo allein bleibt still; endlich sagt er zu ihm: „Ich verzeih's dir diesmal; geschiehts aber wieder, so züchtige ich dich dafür, daß du dein ganzes Leben dran denken sollst. Was? Du hast von der Natur ein so schönes Talent erhalten, und das willst du verhunzen? Anstatt die Kunst zu studieren, überläßt du dich deiner wilden Einbildungskraft und glaubst noch gar ein Meisterstück dargestelt zu haben!" Gekränkt durch solche Vorwürfe erzählt der Knabe wie ihm die Unwissenheit seines Lehrers das Studium vereckelt habe. Leo erheitert sich darob, umarmt ihn, liebkost ihn, und heist ihn alle Morgen zum Unterricht zu sich kommen.

2.

Man sahe einen Tonkünstler, der als ein sehr böser harter Mensch verrufen war, jedem Bettler der ihm ansprach Almosen geben, ja manchem gab er wohl drey vier Mahl auf einer Stelle; jeder staunte darob und keiner konnt' es erklären. Einst aber befrug ihn einer darum: da sagt' er: ich fühle jede heulende Bettlerbitte wie eine Dissonanz, die ihre nothwendige Auflösung fordert: diese Auflösung giebt mir nun der Dankton fürs Almosen. Daß ich aber manchem drey vier Mahl hintereinander gebe, geschieht aus Liebe zu den Fortschreitungen durch Dissonanzen. Wenn sein dissonirender Bittlaut mein Ohr berührt geb' ich ihm erst einen Pfennig, dafür dankt er dann in eben solchem heulenden Tone in dem er bettelte, die Dissonanz wird also nicht aufgelößt, sondern schreitet in eine andere Dissonanz, und so verzögere ich dann die Auflösung mit einzelnen Pfennigen bis mein Ohr zur höchsten Erwartung der Auflösung gespannt ist, dann geb ich ihm einen Groschen, und sogleich hab' ich dafür die volle Auflösung in einen hellen freudigen Dankton.

3.

Richard Löwenherz, König von England, ward von **Leopold** Herzog von Oestereich gefangen und an einem aller Welt unbekannten Ort aufbewahrt. **Blondel**, sein Capellmeister, der ihn herzlich liebte, verkleidete sich als Pilger und durchlief ganz Deutschland um seinen lieben Herrn auszuspähen. Er kam auch durch ein Dorf **Losenstein**, da erfuhr er, daß man seit einem Jahre, auf einem dortigen Schlosse des Kaiser Heinrichs, einen wichtigen Gefangenen bewachte. **Blondel** eilte nach dem Schlosse, beging es rund um, und sang die Hälfte eines Liedes, daß er mit **Richard** komponirt hatte. Sogleich vollendete der gefangene König das Lied, und erfüllte das Herz seines treuen Freundes mit Wonne. Dieser flog nach England, und meldete dem Hofe seine Entdeckung. Eine Gesandschaft an den Kaiser erhielt bald die Auslieferung des gefangenen Königs.

4.

Gretrys Büste wurde vor einiger Zeit in Lüttich, wo er gebohren, auf dem Theater aufgestellt, und durch ein allegorisches theatralisches Fest eingeweiht. Das Model zur Büste ist von Pajou in Paris; die Ausführung in Carrarischem Marmor von **Everrard**. Sie hat die Innschrift:

Gretry Leodius, sub Conclusatu de Vivario et de Fossoul.

5.

Marmontel moderniſirt izt Quinaults Opern: seine Landsleute, die eine übergroße Verehrung für Quinault haben, lohnen's ihm mit unzähligen Epigrammen. Eins der besten lautet so:

Quinault, par la douceur de ſes aimables vers,
Suſpendoit Ie tourment des ombres malheureuſes:
Cherchons pour l'en punir des peines rigoureuſes,
S'ecria le Dieu des Enfers.
Il invente auſſitot le mal le plus horrible,
Dont au Tartare même on ſe fut aviſé;
Je veut faire, dit il, un exemple terrible
J'ordonne que Quinault ſoit Marmontelisé.

Wohlverdiente Geißel für jeden eigenmächtigen Verhunzer der Werke anderer, sey's nun daß Sinnesmangel oder Schlechtheit seine Schneiderscheere führt!

6.

Das Schauspielhaus von **St. Samuel** zu **Venedig** hatte sonst einen vortreflichen Wiederschall. Einst aber erhielt eine alte Dame, deren Haus an die Mauer hinter dem Theater stieß, die Erlaubniß eine Oefnung darin machen zu lassen, um in ihrem Kabinett die Musik hören zu können; plötzlich ward der Saal stumm und blieb es, obgleich man diese Oeffnung wieder zumachte. Möchten doch die Baumeister auf dergleichen Dinge, und auf alles was den Schall eines öffentlichen Gebäudes betrift aufmerksamer seyn! Es ist kaum zu begreifen wie sehr das izt überall vernachläßigt wird!

7.

Der D. Martin **Luther** soll nicht nur ein guter praktischer Tonkünstler, sondern auch Komponist gewesen seyn; und Händel soll gestanden haben, daß er Luthers Kompositionen studiert und ihm das beste zu danken habe. Dies stand kürzlich im **Magazin des Buch- und Kunsthandels** St. 10. S. 811. Woher ist diese Nachricht? und wo findet man irgend etwas von Luthers Kompositionen? Händel lebte in diesem Jahrhundert, verlohren könnten sie sich also noch nicht haben, wenn sie je dagewesen.

Kunstnachrichten.

1.

Herr **Kirnberger**, der vor einigen Jahren durch die Herausgabe der fugenweise komponirten vierstimmigen Psalmen und christlichen Gesängen von **Hans Leo Haßler**, sich um die Tonkunst von einer neuen Seite wieder so verdient machte, will izt ein noch wichtigeres Werk im Breitkopfschen Verlage in Leipzig herausgeben. Es sind die **Choräle von Johann Sebastian Bach**. Sie sollen nach und nach in 4 Theilen herauskommen, auf jeden Theil wird Ein Thaler bey Breitkopf pränummerirt. Der Herausgeber dieses Kunstmagazins erbietet sich auch zur Annahme der Pränummeration. Hat je ein Werk die ernstlichste Unterstützung deutscher Kunstfreunde verdient, so ist es dieses; der Inhalt: **Choräle**; höchstes Werk deutscher Kunst; der harmonische Bearbeiter: **Johann Sebastian Bach**, größter Harmoniker aller Zeiten und Völker; Herausgeber: **Johann Philipp Kirnberger**, schaffsinnigster Kunstrichter unsrer Zeiten.

2.

Der Königliche Hofinstrumentenmacher Johann **Oeberg** zu Stokholm hat ein Mittel gefunden allen Klavezins, nicht nur die Natur des Fortepiano, sondern auch des Crescendo und Diminuendo zu geben. Die Königl. musikalische Akademie daselbst, die den Erfinder mit einer goldnen Medaille beschenkte, hat eine Nachricht davon bekannt gemacht, die aber mehr die Wirkung als die Mittel beschreibt. In dieser Beschreibung ist nur das eine neue, daß Herr Oeberg statt der gewöhnlichen Raabenfedern, englisches Leder, **besonders** zubereitet, zum Befiedern nimmt. Da zugleich gesagt wird, daß jene Erfindung auf einem jeden Clavizin angebracht werden könnte, ohne daß das Instrument darunter litte, so wäre sehr zu wünschen, daß uns der Erfinder und Ausführer selbst eine Beschreibung davon gäbe. Wollte er's in diesem Werke thun, so würden ihm gewiß viele Kunstfreunde mit mir höchst verbunden dafür seyn. Bedingungen die Herr Oeberg bey solcher Mittheilung etwa zu machen hätte, würde ich nach gutbefundner Sache, treulich zu erfüllen suchen.

3.

Sulzers Theorie der schönen Künste und Wissenschaften ist in's Italiänische übersetzt, und wird izt in der von dem Freiherrn Thomas von **Baßus** auf eigne Kosten angelegten Buchdruckerey zu **Baschiavo** gedruckt.

4.

Herr **Murat**, Königl. schwedischer zweiter Dragoman bey der Pforte, ein Armenier, hat eine sehr interessante und vollständige Beschreibung der türkischen Musik fertig, die so viele in Europa, besonders **Jean Jaques Rousseau**, kennen zu lernen gewünscht haben; denn noch hat man nicht den mindesten Begriff davon. Ja was noch schlimmer ist, so hat Herr **Chardin** in seiner Voyage de Perse, die sonst die beste in ihrer Art ist, eine Probe von persischer Musik eingerückt, aber sich dabey vergriffen, und statt persischer Musik ein wirkliches italienisches Menuet publicirt. Herr **Murat** ließ mich einst sein Mscr. durchsehen; es ist gut französisch geschrieben, und hat zum Titel: *Essai sur la Mélodie Orientale*, ou Explication du Système des modes & des mesures *de la Musique Turque*, par Antoine de *Murat*. Ich habe ihm gerathen, dieses curieuse Werk bald herauszugeben, und es einem gewissen vornehmen Herrn in Schweden zuzuschreiben, der die Musik sowohl als andre Künste und Talente liebt und schätzt. Die türkische Musik stammt aus Persien ab, wo **Hodscha**, der Orpheus der Perser, die morgenländische Musik auf einen guten Fuß setzte, und sie auf gewisse Principien gründete. Diese persische Musik kam zuerst nach Constantinopel unter **Selim** I., der bey der Einnahme der Stadt Tibris (Tauris) unter andern Künstlern auch den berühmten Virtuosen **Hussein Beykara**, der von sehr vornehmer Abkunft in Persien war, vorfand, und solchen nach Constantinopel schickte. Dies geschah um das Jahr 1514. oder 920. der Hidschret (nicht Hegyra). Hier erst fängt die Musik der Türken an, denn vorhin hatten sie gar keine. Aber Selims beständige Kriege waren Schuld, daß die Musik bey der Nation noch nicht Wurzel schlagen konnte. Dies geschah erst unter **Murat** IV.

(nicht Amurath) in Constantinopel aber kam sie erst unter Muhammed IV. in ein rechtes Geschicke. Denn wie Mûrat im Jahr 1637. den Persern Bagdad wegnahm, fand er 5 Virtuosen da, die er nach Constantinopel schlepte, wo man sie Adschemler oder Perser nannte. Die jetzigen Griechen und Armenier haben keine andre Musik als die türkische, nur ihre Kirchenmusik, die ihnen eigen ist. Herr Murat erklärt die türkische oder persische Musik aus dem Grunde, und hat 2 Tabellen erfunden: die eine stellt das allgemeine System dieser Musik mit den Tönen vor, die Gamma u. s. w. ausmachen; die andre aber enthält die Töne von dem italienischen Gamma. Diese Tabellen haben ihm über 6 Monate Arbeit gekostet, und haben den Nutzen, daß man, mit Hülfe derselben, sogleich und in einem Augenblick nicht nur den rechten Ton der türkischen Musik finden, sondern auch den Unterschied zwischen ihr und der italienischen sehen, und türkische Musik auf italienische Noten setzen kann. Solchergestalt hat Herr Murat die Kunst erfunden, türkische Musik auf Noten zu setzen; dies hat niemand vor ihm gekonnt. Der Prinz Kantemir scheint auch an dieser Entdeckung gearbeitet zu haben, aber sein Exemplar ist auf der See verlohren gegangen, und nun hat man keinen Schlüssel mehr zu seiner Invention. Herr Murat hat auch seinem Werke eine große Sammlung von Sonaten, Liedern und andern Poesien, türkischen sowohl als griechischen, beigefügt, um von ihrer gegenwärtigen Verskunst den Ausländern einen Begriff zu geben: die Melodien stehen in Noten neben an, nebst einer französischen Uebersetzung dieser Gedichte. Björnstähl in Schlözers Briefwechsel.

5.

Herr Klöfler führte hier am 18. Nov. d. J. ein Instrumental-Tonstück auf, welches eine Bataille vorstellen sollte. Das Orchester war in zwey Chöre vertheilet, zwischen welchen sich die Zuhörer befanden, zu deren nothwendigen Beihülfe folgende Zergliederung gedruckt ausgegeben wurde. „1) Der Prologus zur Schlacht bestehet in einem Allegro, Andante und Presto. 2) Der Eingang oder die ernsthafte und schreckbare Musik vor dem Marsch beider Armeen. 3) Zwey verschiedne Märsche, bey welchen Artillerie- und Musquetenfeuer abwechseln. 4) Das Kanonenfeuer beider Armeen. 5) Die Bewegung des Marsches. 6) Das Pelotonfeuer der Infanterie von beiden Seiten. 7) Der Sturm und die Vernichtung der feindlichen Armee. 8) Der letzte Angriff mit Musquetenfeuer auf die erste feindliche Linie. 9) Die Eroberung der Redoute. 10) Das Ungewitter. 11) Der Kriegsrath mit einem Rezitativ. 12) Das Zeichen zum Angriff für die Cavallerie der siegenden Armee. 13) Der Trapp der Pferde. 14) Der Galopp der Pferde. 15) Das Musquetenfeuer der Cavallerie. 16) Das schreckliche Geschrey der Cavallerie. 17) Das Geräusch der Waffen. 18) Die Flucht der Feinde. 19) Die überwundne Armee bläßt zum Rückzuge. 20) Zeichen für die Cavallerie der siegenden Armee, das letzte feindliche Bataillon anzugreifen. 21) Der Trapp der Pferde. 22) Der Galopp der Pferde. 23) Fürchterliches Geschrey. 24) Unordentlicher Lerm der Armee. 25) Der Rückzug der siegenden Armee, nachdem das feindliche Bataillon sich wohl vertheidigt hat. 26) Das Klagen und Seufzen der Verwundeten. 27) Das Siegesfeuer mit Artillerie und Musqueten. 28) Ein dreymal wiederholtes sehr lebhaftes Allegro macht den völligen Beschluß.“

Wessen Gefühl und Einsicht hier nicht laut die Wahrheit spricht, der lese zu seiner Zurechtweisung Engels schöne Schrift über die musikalische Mahlerey, oder auch nur in Sulzers Theorie der schönen Künste den Artikel Gemählde.

Nachbericht.

Mangel an Raum zwingt mich einige der interessantesten für dieses Stück bestimmte Artikel fürs folgende Stück zurück zu lassen, als: Volklieder, Volktänze, musikalische Poesien, und kritische Beleuchtung der auf dem Umschlage bloß angeführten neuen merkwürdigen Werke. Ich werde daher künftig bis mich eine größere Anzahl von Pränumeranten, oder auch Käufer in den Stand setzt mehr als vier solcher Stücke wie dieses im Jahr zu liefern, lieber weniger von meinen eignen Arbeiten geben, um doch so viel als möglich den höhern Zweck dieses Werks zu erreichen.

J. F. Reichardt.

J. F. Reichardt's
Musikalisches Kunstmagazin.

II. Stück.

Der Meßias.

(Fortsetzung.)

Eloa. [1]

(Vom Himmel herab gegen die Erde rufend.)

— — — — Bey dem furchtbaren Namen
Deß, der ewig ist, und seiner Gerechtigkeit Dauer
Mit Unendlichkeit maß! der hält die Schlüssel des Abgrunds
Der mit strafendem Feuer die Hölle, den Tod mit Allmacht
Und mit Gericht bewafnet: Ist einer unter den Himmeln
Welcher, statt des Menschengeschlechts! im Gericht will erscheinen
Dieser komme vor Gott!

Die Stimme des Meßias. [2]

Ich leide!
Ich bin ewig wie du! Es geschehe, o Vater, dein Wille!

Eloa.

1) V. Gesang Seite 155.

2) V. Gesang S. 158.

Eloa. [3]

(Den Meßias von einem Wolkengebürge schauend.)

Sohn des Vaters! wie groß mußt du seyn, dies Gericht zu ertragen!
Ach wenn doch in der Endlichkeit Raum die Erkenntnisse gränzten,
Dies Geheimniß zu fassen, und diese Tiefen zu schauen,
Gottheit! Schweig, Eloa! verhülle dich, anzubeten!
Heil dir, Menschengeschlecht! bald wirst du selig, wie ich seyn!

Chor der Himmel. [4]

Sie ist, der erhabensten Leiden
Erste Stunde, die ewige Ruh den Heiligen brachte
Jetzo ist sie vorübergegangen!

Eloa. [5]

Sohn des Vaters, von welchem Gedanken erweckte dein Blick mich!
Heil mir! Ich bin gewürdiget worden dir nachzuempfinden,
Was du empfindest; von ferne zu schauen des Mittlers Gedanken,
Die in der Stunde der bängsten Erniedrung der Göttliche denket.
Ueber euch senkt sich die Decke der tiefsten Geheimnisse nieder,
Ganze Himmel voll Nacht, der Einsamkeit Gottes Umschattung,
Hüllen euch ein, kein Endlicher sah euch, Gedanken der Gottheit!
Und ich bin gewürdiget worden von fern euch zu schauen,
Aus der gemeßnen Endlichkeit Kreis' hinüber zu blicken,
Ich, ein kurzer Gedanke des Unerschaffnen, ein Tropfen,
In der Schöpfungen Meer, gleich einer Sonne, die aufgeht,
Einem Staube zu leuchten, der schwimmt und Erde genennt wird!
Heil mir! daß ich geschaffen bin! Heil, daß ihr ewig seyd! Heil euch,
Vater und Sohn! Und ihr, die meine Seele noch füllen,
Die mit der Stille der Gegenwart Gottes noch über mich kommen,
Heilige Schauer, fahrt fort aus meiner Endlichkeit Gränzen
Mich ans Dunkle der Herrlichkeit Gottes hinüber zu tragen!

Chor der Himmel. [6]

Sie ist, der erhabensten Leiden
Zweyte Stunde, die ewige Ruh den Heiligen brachte,
Jetzo ist sie vorübergegangen!

3) V. Gesang S. 153.
4) V. Gesang S. 160.
5) V. Gesang S. 171.
6) V. Gesang S. 169.

Eloa. [7]

Ganz empfind' ich, was einst die Auferstehenden fühlen!
Wie aus diesem tiefen Erstaunen der Mittler mich weckte,
Adams Geschlecht, so weckt er dich einst! Dies freudige Zittern,
Dieses Jauchzen des ewigen Lebens wird über dich kommen!
Sitzen wird dann auf dem Throne, der hier im Staube gebückt liegt,
Einen langen gefürchteten Tag das Gericht der Gerichte
Halten, vollenden den Bund, durch diese Leiden gestiftet!
O mit welchem Gefühl der neuen Schöpfung, wie selig
Werden, die du versöhntest, dich dann auf dem Thron des Gerichts sehn!
Deine schimmernden Wunden, das Bild der Liebe, der Liebe
Bis zu dem Tod' am Kreuze mit betendem Auge betrachten,
Und dir feyren, dir Halleluja der Ewigkeit singen!
Dann wird schweigen vor ihnen der Todesengel Posaune,
Und der Donner am Thron. Es wird die Tiefe sich bücken,
Und die Höh gefaltete Hände zum Richter erheben!
Wird der letzte der Tage den stillverlöschenden Schimmer
Vor dem Throne der Ewigkeit niedersenken! Und du wirst
Deine Gerechten um dich versammlen zu deinem Anschaun,
Daß sie dich sehn, wie du bist! Sie werdens fühlen, und jauchzen,
Daß sie Unsterbliche sind, und des ewigen Lebens Gedanken,
Weil du sie liebest, erst ganz in seiner Hoheit empfinden.

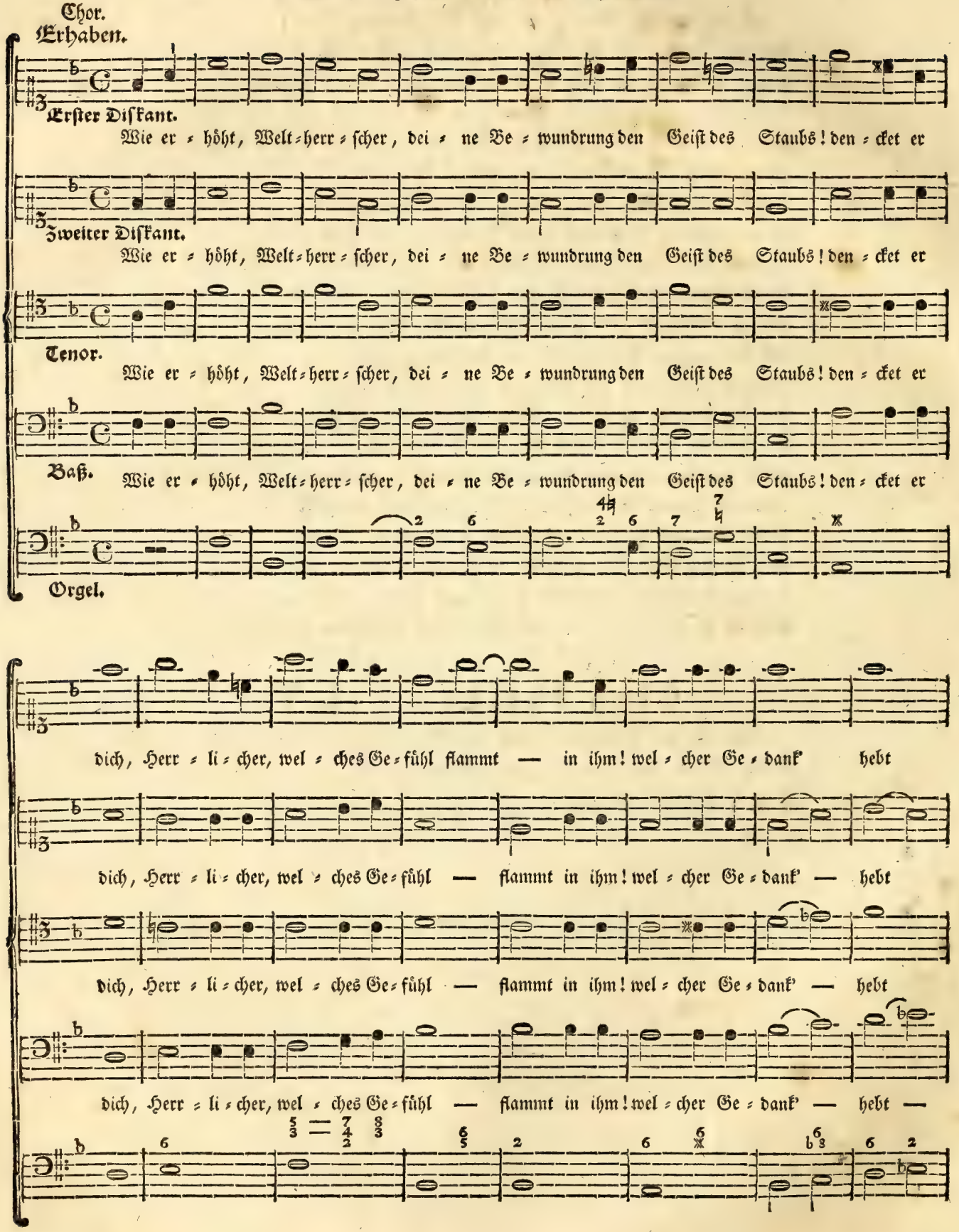
Chor der Himmel. [8]

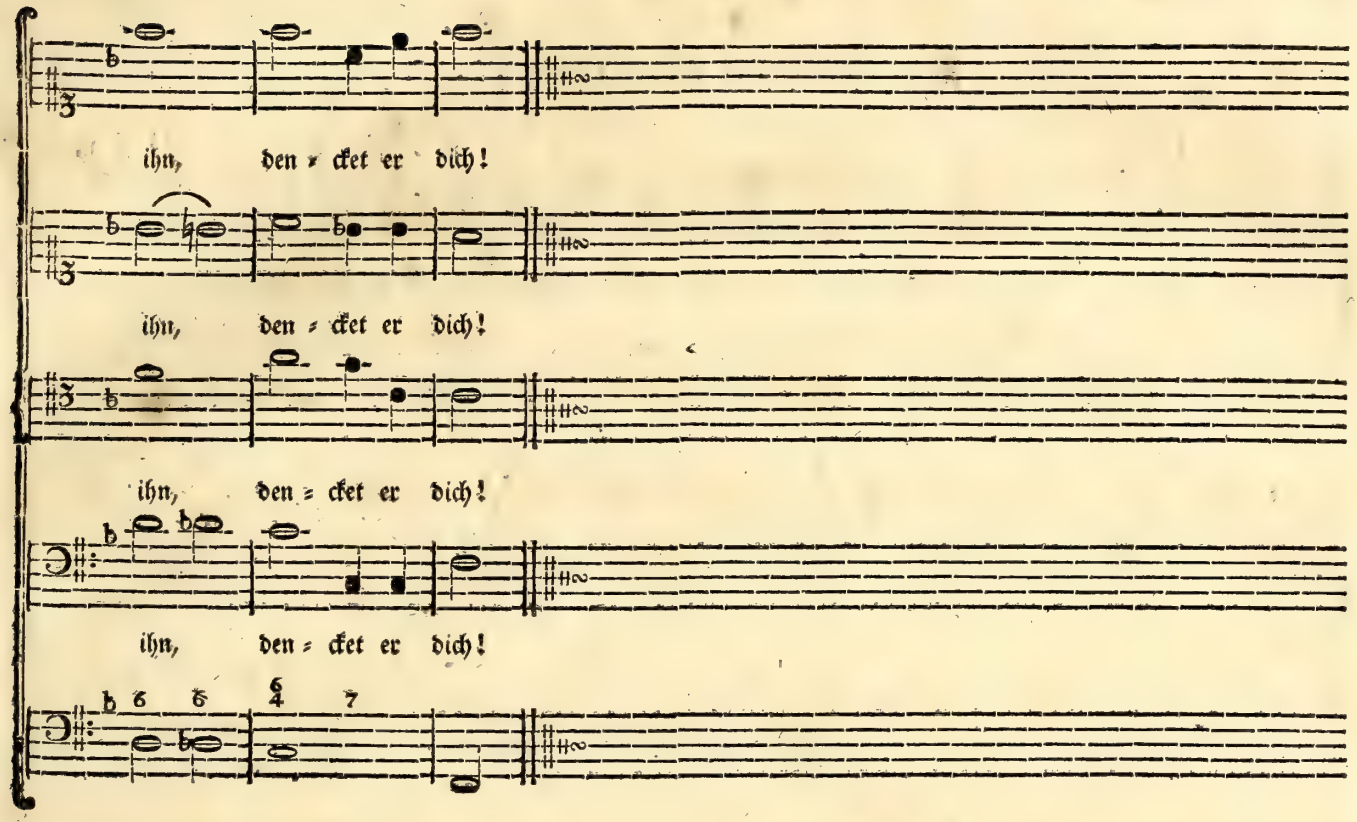
Sie ist, der erhabensten Leiden
Dritte Stunde, die ewige Ruh den Heiligen brachte,
Jetzo ist sie vorübergegangen!

7) V. Gesang S. 172.

8) V. Gesang S. 173.

Die höchste Glückseligkeit.





Wie erhöht, Weltherrscher,
Deine Bewundrung den Geist des Staubs!
Denket er dich, Herrlicher, welches Gefühl
Flammt in ihm! welcher Gedank' hebt ihn, denket er dich!

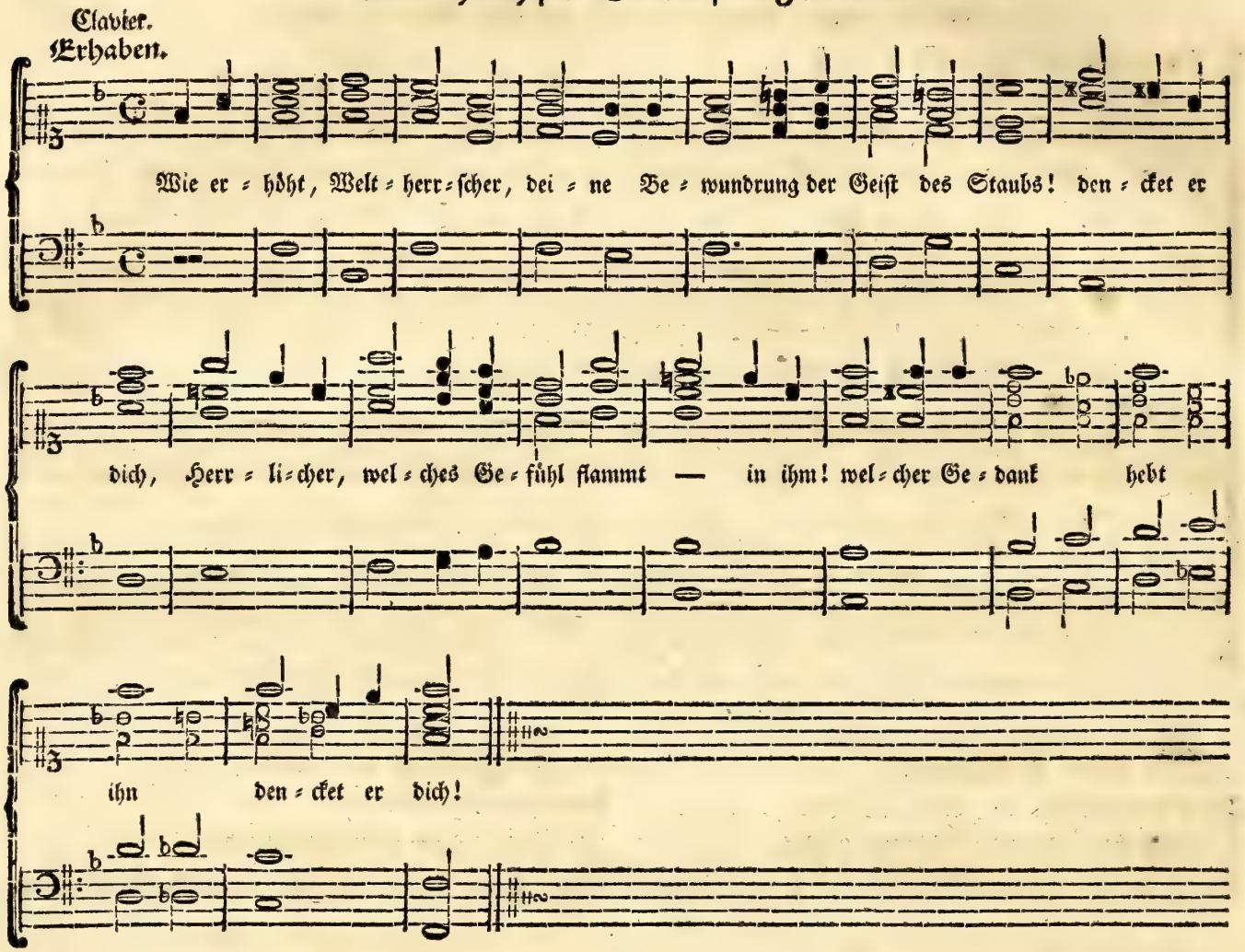
Ist ein Mensch glückselig?
Einer der Waller am Grabe das?
Du! der es ist, rede, dich frag' ich allein!
Nennest du, würdigest du etwas Seligkeit dann,

In dem Staub' hier, droben,
Dann noch zu nennen, wenn Gottes Wink
Wonnegefühl seiner Vollkommenheit dir
Sandt', und du freudig erschrackst über Gott, wie in Traum,

Vor dem Anschaun selig?
Flüge durch Welten? Ein Freund zu seyn
Derer, die schon Ewigkeit hinter sich sehn,
Dachten, und thaten? . . Es ist nur Glückseligkeit auch.

Klopstock.

Die höchste Glückseligkeit.



Wie erhöht, Weltherrscher,
Deine Bewundrung den Geist des Staubs!
Denket er dich, Herrlicher, welches Gefühl
Flammt in ihm! welcher Gedank' hebt ihn, denket er dich!

In dem Staub' hier, droben,
Dann noch zu nennen, wenn Gottes Wink
Wonnegefühl seiner Vollkommenheit dir
Sandt', und du freudig erschrackst über Gott, wie in Traum,

Ist ein Mensch glückselig?
Einer der Waller am Grabe das?
Du! der es ist, rede, dich frag' ich allein!
Nennest du, würdigest du etwas Seeligkeit dann,

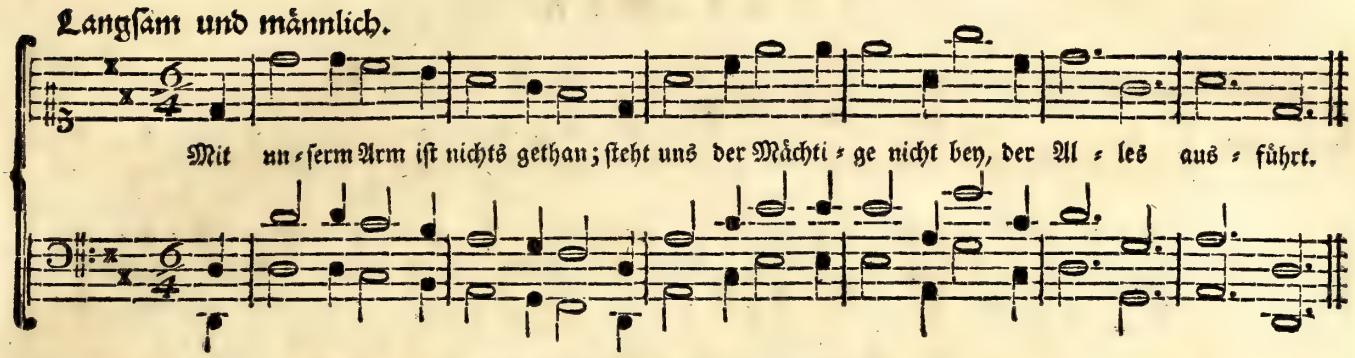
Vor dem Anschaun selig?
Flüge durch Welten? Ein Freund zu seyn
Derer, die schon Ewigkeit hinter sich sehn,
Dachten, und thaten? . . Es ist nur Glückseligkeit auch

Klopstock.

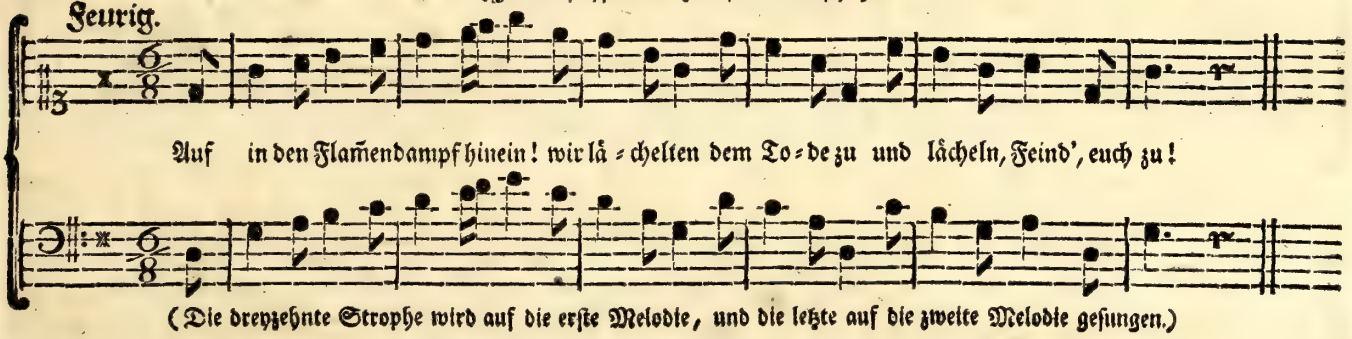
Schlacht=

Schlachtgesang.

(Zu den ersten fünf Strophen; die fünfte wird etwas lebhafter gesungen.)



(Zu der sechsten bis zwölften Strophe.)



(Die dreyzehnte Strophe wird auf die erste Melodie, und die letzte auf die zweite Melodie gesungen.)

Mit unserm Arm ist nichts gethan;
Steht uns der Mächtige nicht bey,
Der Alles ausführt!

Umsonst entflammt uns kühner Muth;
Wenn uns der Sieg von dem nicht wird,
Der Alles ausführt!

Vergebens fliesset unser Blut
Fürs Vaterland; wenn der nicht hilft,
Der Alles ausführt!

Vergebens sterben wir den Tod
Fürs Vaterland; wenn der nicht hilft,
Der Alles ausführt!

Ström' hin, o Blut, und tödt', o Tod
Fürs Vaterland! Wir trauen dem,
Der Alles ausführt!

Auf! in den Flammendamf hinein!
Wir lächelten dem Tode zu,
Und lächeln, Feind', euch zu!

Der Tanz, den unsre Trommel schlägt,
Der laute schöne Kriegestanz
Er tanzet hin nach euch!

Die dort trompeten, hauet ein,
Wo unser rother Stahl das Thor
Euch weit hat aufgethan!

Den Flug, den die Trompete bläst,
Den lauten schönen Kriegesflug
Fliegt, fliegt ihn schnell hinein!

Wo unsre Fahnen vorwärts wehn,
Da weh auch die Standart hinein,
Da siege Roß und Mann!

Seht ihr den hohen weissen Hut?
Seht ihr das aufgehobne Schwert?
Des Feldherrn Hut und Schwert?

Fern ordnet' er die kühne Schlacht,
Und jetzo da's Entscheidung gilt,
Thut ers dem Tode nah.

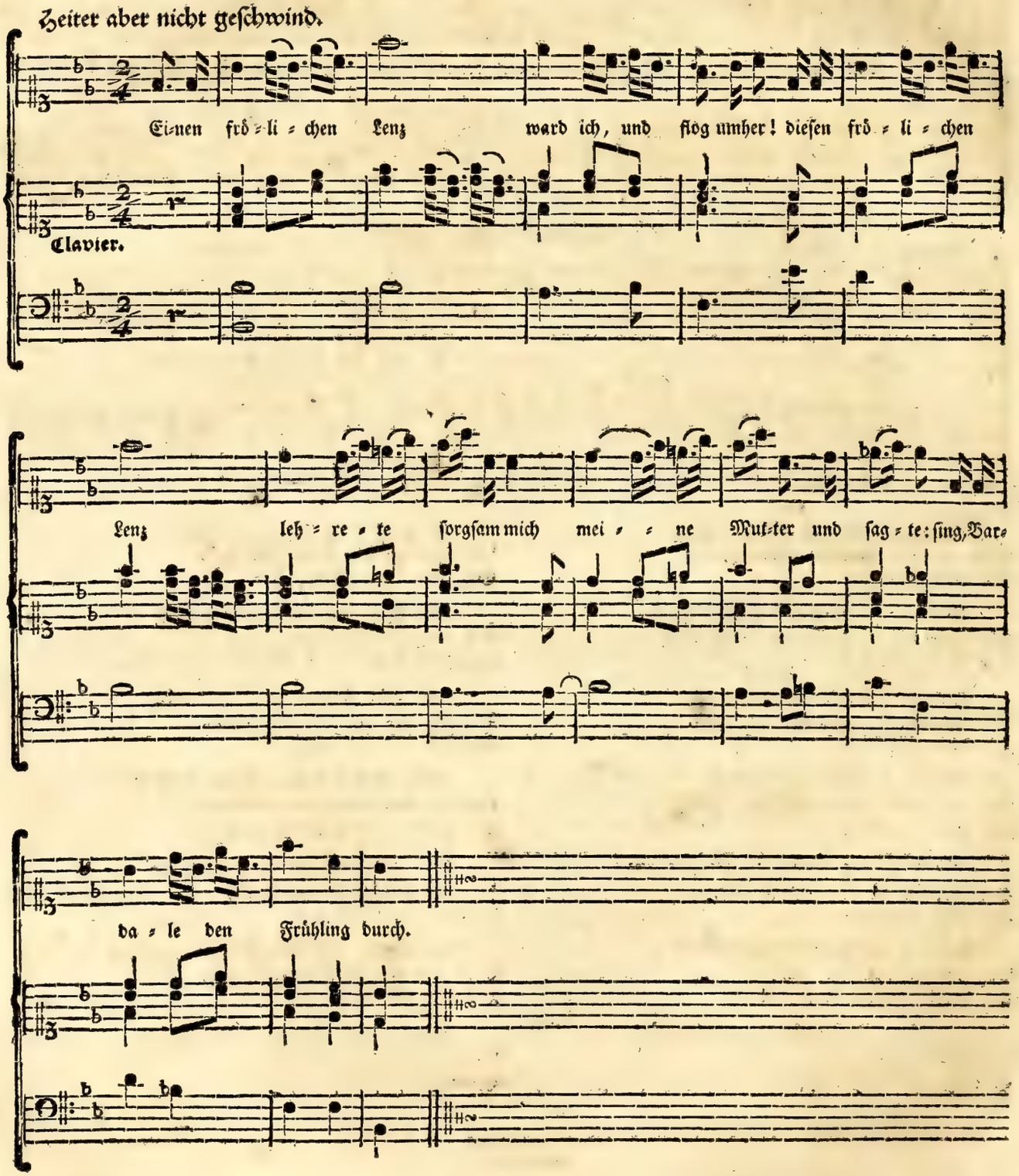
Durch ihn, und uns ist nichts gethan;
Steht uns der Mächtige nicht bey,
Der Alles ausführt!

Dort dampft es noch. Hinein! hinein!
Wir lächelten dem Tode zu!
Und lächeln, Feind', euch zu!

Klopstock.

Bardale.

Heiter aber nicht geschwind.



Bardale.

Einen fröhlichen Lenz ward ich, und flog umher!
Diesen fröhlichen Lenz lehrete sorgsam mich
Meine Mutter, und sagte:
Sing, Bardale, den Frühling durch!

Hört der Wald dich allein, deine Gespielinnen
Flattern horchend nur sie dir um den Schattenast;
Singe dann, o Bardale,
Nachtigallen Gesänge nur.

Aber tritt er daher, welcher erhabner ist,
Als die Greise des Hains, kommt er der Erde Gott,
Sing dann, glücklicher Sänger,
Tönevoller, und lyrischer!

Denn sie hören dich auch, die doch unsterblich sind!
Ihren göttlichsten Trieb lockt dein Gesang hervor.
Ach, Bardale, du singest
Liebe zu, den Unsterblichen!

Ich entflog ihr, und sang, und der bewegte Hain
Und die Hügel umher hörten mein flötend Lied!
Und des Baches Gespräche
Sprachen leiser am Ufer hin.

Doch der Hügel, der Bach war nicht, die Eiche selbst
War der Gott nicht! und bald senkte den Ton mein Lied.
Denn ich sang dich, o Liebe,
Nicht Göttinnen, und Göttern nicht!

Jetzo kam sie herauf, unter des Schattens Nacht!
Kam die edle Gestalt, lebender, als der Hain!
Schöner, als die Gefilde!
Eine von den Unsterblichen!

Welch ein neues Gefühl glühte mir! Ach der Blick
Ihres Auges! Der West hielt mich, ich sank schon hin!
Sprach die Stimme den Blick aus;
O so würde sie süsser seyn,

Als mein leisester Laut, als mein gesungenster,
Und gefühltester Ton, wenn mich die junge Lust
Von dem Zweige des Strauches
In die Wipfel des Hains entzückt!

Aug', ach Auge! dein Blick bleibt unvergeßlich mir!
Und wie nennet das Lied? singen die Töne dich?
Nennt's dich, singen sie: Seele?
Bist du's, das die Unsterblichen

Zu Unsterblichen macht? Auge! wem gleich' ich dich?
Bist du Bläue der Luft, wenn sie der Abendstern
Sanft mit Golde beschimmert?
Oder gleichest du jenem Bach,

Der dem Quell kaum entfloß? Schöner erblickte nie
Seine Rosen der Busch! heller ich selber nie
Mich in einem der Bäche,
Niederschwankend am Frühlingssproß.

O was sprach itzt ihr Blick? Hörtest du, Göttinn mich?
Eine Nachtigall du? Sang ich von Liebe dir?
Und was fliesset gelinder
Dir vom schmachtenden Aug' herab?

Ist das Liebe, was dir zärtlich vom Auge rinnt?
Deinen göttlichsten Trieb lockt ihn mein Lied hervor?
Welche sanfte Bewegung
Hebt dir deine beseelte Brust?

Sag, wie heisset der Trieb, welcher dein Herz bewegt?
Reitzt ohn' ihn dich Iduns goldene Schaale noch?
Ist er himmlische Tugend?
Oder Freud' in dem Hain Walhalls?

O gefeyert sey mir, blumiger Zwölfter May,
Da die Göttinn ich sah! aber gefeyerter
Seyst du unter den Mayen,
Wenn ich in den Umarmungen

Eines Jünglings sie seh, der die Beredsamkeit
Dieser Augen, und euch fühlet, ihr Frühlinge
Dieser lächelnden Minen,
Und den Geist der dieß alles schuf!

Wars nicht, Fanny, der Tag? wars nicht der Zwölfte May,
Als der Schatten dich rief? wars nicht der Zwölfte May,
Der mir, weil ich allein war,
Oed' und traurig vorüberfloß?

Klopstock.

Bardale, von Barde, hieß in unsrer älteren Sprache die Lerche. Die Nachtigall verdients noch mehr, so zu heissen.

Ueber Klopstocks komponirte Oden.

(Fortsetzung.)

Worinnen unterscheidet sich Klopstocks heilige Ode von seinem Kirchenliede? Das war die zweite Frage. Ich denke:

Durch großbedeutende Silbenmaaße,
Durch kühnere Ideen und Bilder,
Durch gedrungene verschlungene kühnhinströhmende Sprache.

Sein Kirchenlied mag neumelodisch komponiren wer da will, es bleibt immer am wahresten und bedeutendsten mit der Kirchenmelodie, die ihm zugedacht, oder der vielmehr das Lied zugedacht war.

Auch seiner heiligen Ode paßt nichts so an, als der hohe Ton des Chorals. Aber nicht ganz dem Choral, den wir haben, kann sie sich anschließen; das großbedeutende Silbenmaaß erfordert auch gleichbedeutende Bewegung in den Tönen. Wie nun die vereinigen mit dem einfachen majestätischen ruhigen Gang des Chorals! Ich meyne: die Bewegung muß nur in der Melodie, nicht in der Harmonie seyn; d. i. die Akkorde müssen nur mit den Takten oder großen Takttheilen gleichschreitend ändern, und die kurzen Silben auf Töne des Akkords der vorhergegangenen langen Silbe forteilen. Wenn dann eine begleitende Orgel den Baß mit denen ihm zukommenden Akkorden rein spielt; so spielt sie, der lebhaftern Bewegung der Singstimmen ohnbeschadet, einen völligen Choral.

Die kühnere Bilder und Ideen, glaub' ich, müßen weit weniger durch melodische Sprünge und Mannigfaltigkeiten, als durch harmonische rasche und kühne Ausweichungen ausgedruckt werden: diese zerstören auf keine Weise den erhabnen Ton des Chorals, sondern erhöhen ihn noch.

Die gedrungene verschlungene kühnhinströhmende Sprache kann, dünkt mich, wieder nur durch harmonische Bindungen, aufgehaltne Auflösungen, Fortschreitungen durch Dissonanzen u. d. g. ausgedrückt werden.

Dies ist das wahre Feld der Harmonie; hier nur, fürs Erhabne, Erhabenste wirket sie kräftig mit. Ich sage mit: denn es sind noch zwey Dinge zurück, wenn auch all das obige schon angewandt ist: das Schwereste und dann das Wichtigste.

Das Schwereste: In einer Melodie für alle Strophen die ganze Ode wahr zu deklamiren. Eine Melodie muß es seyn bey Oden, die Einheit der Empfindung haben, wenn der Eindruck der Eine treffende tiefeindringende seyn soll. Daß diese nun für mehrere Strophen von so sehr verschiedenen Abschnitten und Einschnitten passen soll — da erschöpft man oft alle harmonische melodische und rythmische Kunstgriffe, um in dieser Kadenz, in jenem Einschnitte, in jenem Rythmus doppelte Bedeutung, wenigstens für den verständigen Vortrag mannichfaltige Bedeutung, hineinzulegen und zu verbergen. Dabey wird das nun aber zu einem doppelt wichtigen Bedürfniß, daß der, der die Ode gut singen will, sie auch erst zu lesen ganz verstehe.

Und nun das Wichtigste, wodurch das Kunstwerk erst zu Musik wird: der faßliche bedeutende Gesang. Bey all jenen großen innern Schwierigkeiten muß die Oberstimme doch einen faßlichen ausdrückenden Gesang haben. Dieser muß einem zuerst werden, und sich hernach nur zu all jenen Forderungen modifiziren lassen.

All

All dieses hab ich in den beiden hier vor Augen liegenden Oden: **die Gestirne** und **die höchste Glückseligkeit** zu erreichen gesucht, aber gewiß nicht überall erreicht. Wer Klopstock recht fühlt und versteht, und wer mich hier verstanden hat, wird hier bald das eine, dort bald das andere, weniger erreicht finden.

Ich wünsche unter den deutschen Tonkünstlern Wetteiferer zu finden, um diesen allein versuchten Weg nicht allein fortgehen zu dürfen. Es ist immer Gewinn bey edler Wetteiferung. Von allen mir bekannten Künstlern wünscht' ich vorzüglich Herrn **Schulz**[1]) in diesem Fache arbeiten zu sehen: er ist mir vor tausend andern ein wahrer ächter Künstler.

Der Ode: **der Jüngling**, wird mans leicht ansehen, daß mir hier an Erreichung der edlen Einfalt, in der sich diese Ode so ganz vorzüglich auszeichnet, alles gelegen war. Die in leichten, doch nicht eng an einander liegenden Tönen, ganz in der Bewegung des Silbenmaaßes fortschreitende Melodie macht hier fast alles. Harmonie war hier fast ganz zu entbehren: Wiewol das liegen der konsonirenden Akkorde etwas zum sanften edlen Gang des Ganzen beiträgt. Die zweite Strophe mußte als Gegensatz nothwendig besonders komponirt werden, und man kann hier an der ganz auffallend entgegengesetzten Wirkung am besten erkennen, wie sehr geschickt der Unisonus ist Stärke auszudrücken.

An Cidli mußte ganz durch komponirt werden, des Aenderns und Anwachsens der Empfindung wegen. Hier hab' ich nur anzumerken: daß man, der Komposizion gleich, im Vortrage die ersten vier Strophen auch mehr deklamiren als singen möge, und den ganzen vollen Gesang nur da erst, bey der fünften Strophe anbringe, wo Zeitmaaß und Ton und lyrische Ausbildung den stärksten Ausdruck giebt.

Im **Schlachtgesang** hab' ich in der reinen Bewegung des Silbenmaaßes und im Unisono den ganzen Ausdruck zu treffen geglaubt. Ich kann mir zu dergleichen männlichen starken Gesängen gar keine andere Melodie als die wahre Einklängige Melodie denken. Man bemerke aber, daß nicht jede Melodie einstimmig gesungen befriedigt. Der wahre Einklang muß so beschaffen seyn, daß die in der Melodie aufeinander folgenden Akkordnoten die Harmonie der Melodie deutlich fühlen lassen: wenn diese Noten nun so gestelt sind, daß sie zugleich einen faßlichen Gesang geben und auch die wahren Akzente der Worte ausdrücken, so käme die zusammenklingende Harmonie, die man ihr noch beifügen könnte, offenbar in die Queere: denn irgend eine der zugleichklingenden Stimmen, läßt Töne, die in der Folge der Melodie als Akzenttöne vorkommen, vorher oder in einer andern Ordnung zugleich hören, und schwächt dadurch die Wirkung der melodischen Akzenttöne.

Der wichtigste Einwurf, den man gegen solche einklängige Gesänge machen könnte, wäre: daß bey mehreren solcher Melodien nothwendig große Einförmigkeit herrschen würde. Das ist zum Theil wahr; wiewol durch die Bewegung, wenn der Dichter nur wie Klopstock an Silbenmaaßen reich ist, auch große Mannigfaltigkeit sich darbeut. Und dann ist für Ausdruck der Stärke, Mannigfaltigkeit der Bewegung wol die einzige die hingehört. Und überall kommt dabey mehr auf Wahrheit als auf Schönheit und Mannigfaltigkeit an.

Bardale. Ich habe in dieser Ode zwar mein Mögliches angewandt die Melodie allen Strophen anpassend zu machen, doch aber war mir hier das Angelegentlichste, den Ton des Ganzen durch melodischen Reiz darzustellen.

1) Kapellmeister beym Prinzen Heinrich von Preußen, und Verfasser vieler musikalischer Artikel in Sulzers Theorie der Künste, einer gedruckten Liedersammlung, verschiedener bey Hummel gestochenen Clavierarbeiten, und vieler weit größern und wichtigern Werke für das französische Theater des Prinzen Heinrich.

Instrumentalmusik.

(Fortsetzung.)

Ich gab letzt einige Clavierstücke von Einer bestimmten Empfindung, hervorgegangen aus eignem überwallendem Gefühl. So werden mir die meisten meiner Instrumentalstücke; andre aber auch bisweilen durch Lesung großer oder schöner Dichterstellen. Ich lege von solcher Stelle erfüllt das Buch bey Seite, gerathe wohl ans Clavier, fantasire, bleibe dann in bestimmten Bewegungen, und schreibe hernach, was so fest gehaftet hat, auf.

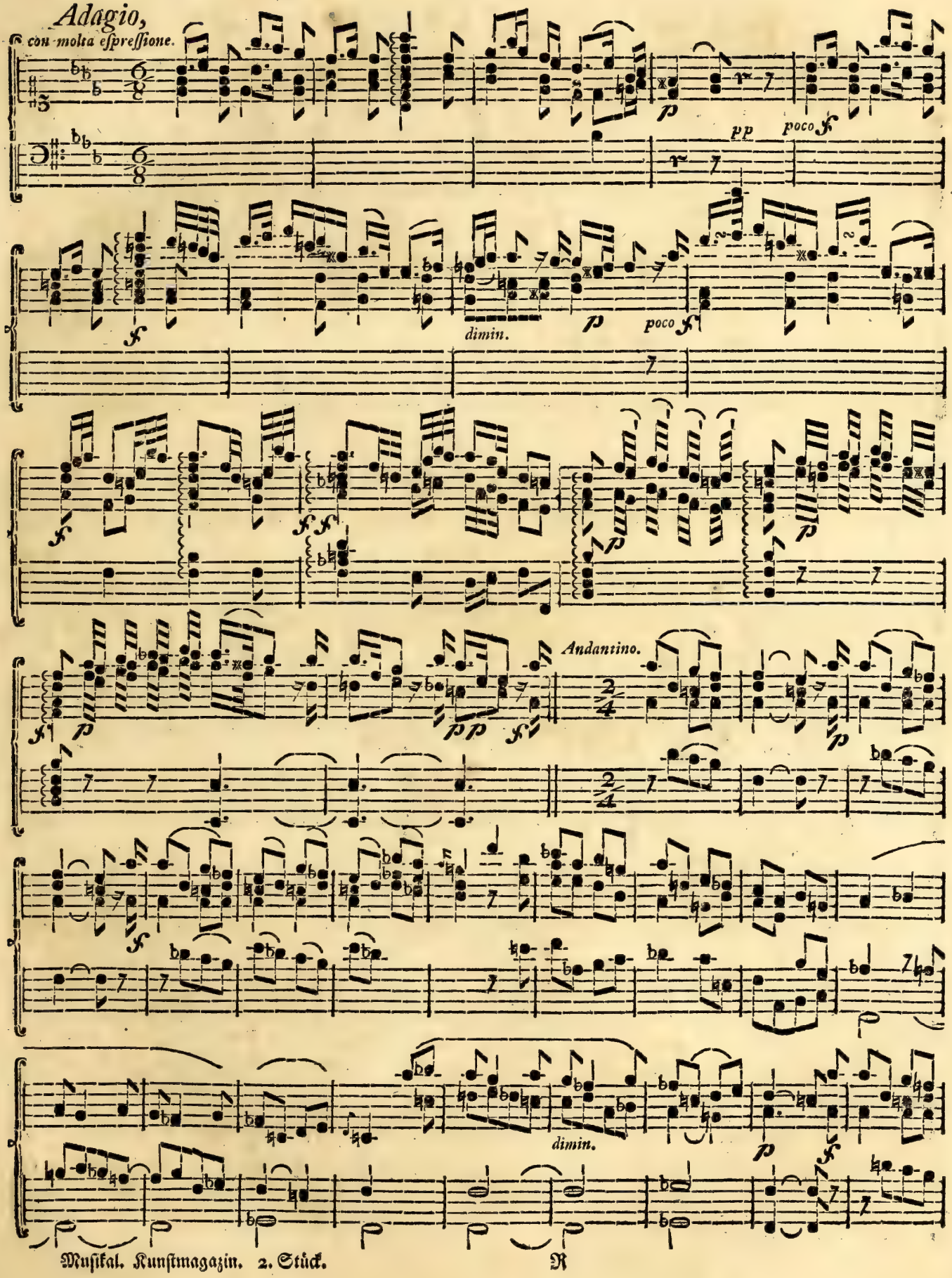
So ist folgendes Clavierstück durch die Stelle aus dem Petrarch entstanden, die ich hier herschreiben will.

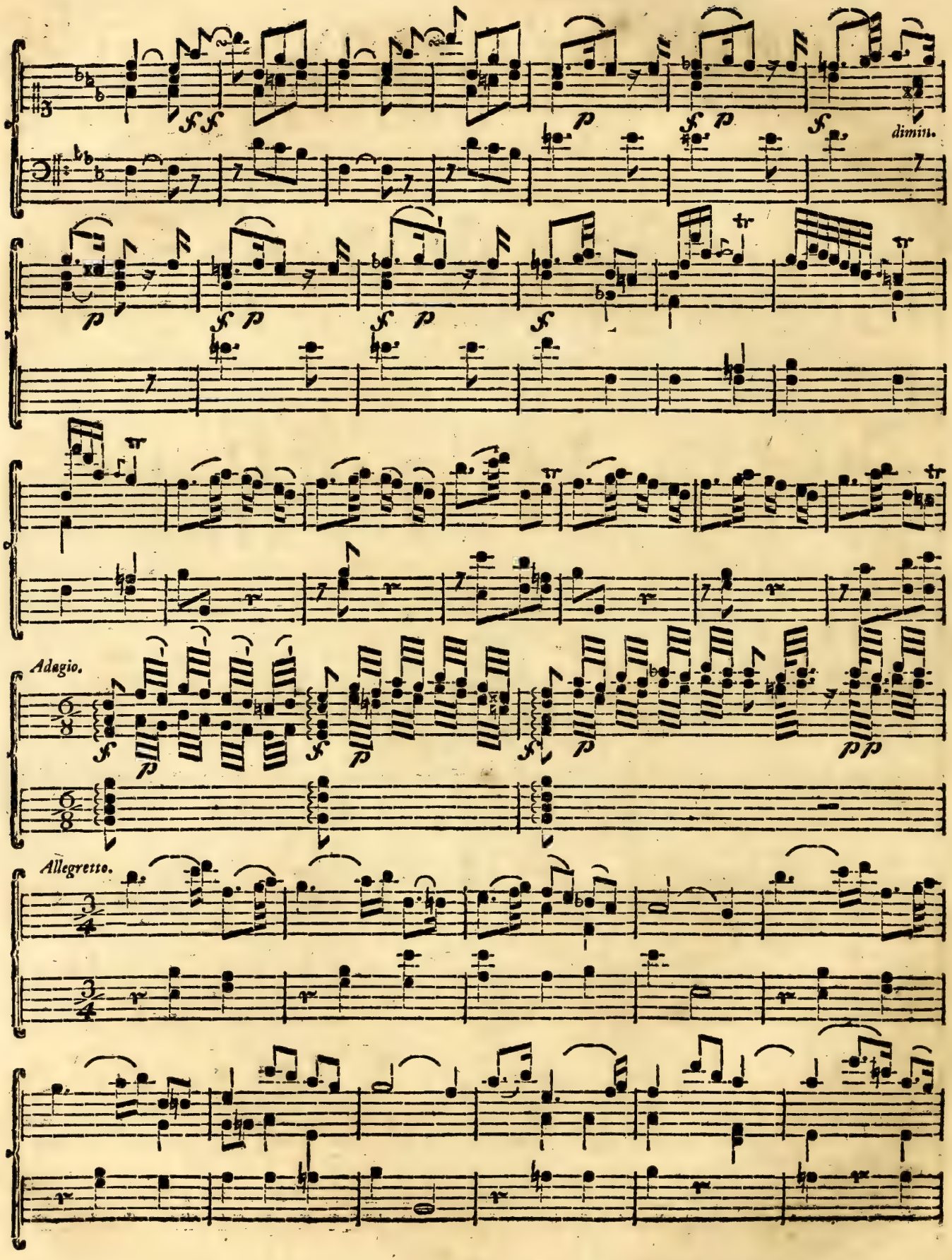
Ove porge ombra un pino alto, od un colle,
Talor m'aresto: e pur nel primo sasso
Disegno con la mente il suo bel viso.
Poich' a me torno, trovo il petto molle
Della pietate; ed allor dico, ahi lasso!
Dove se' giunto, ed onde se' diviso?
Ma mentre tener fiso
Posso al primo pensier la mento vaga,
E mirar lei, ed obbliar me stesso;
Sento amor si dapresso,
Che del suo proprio error l'alma s'appaga:
In tante parti, e sì bella la veggio,
Che, se l'error durasse, altro non cheggio.

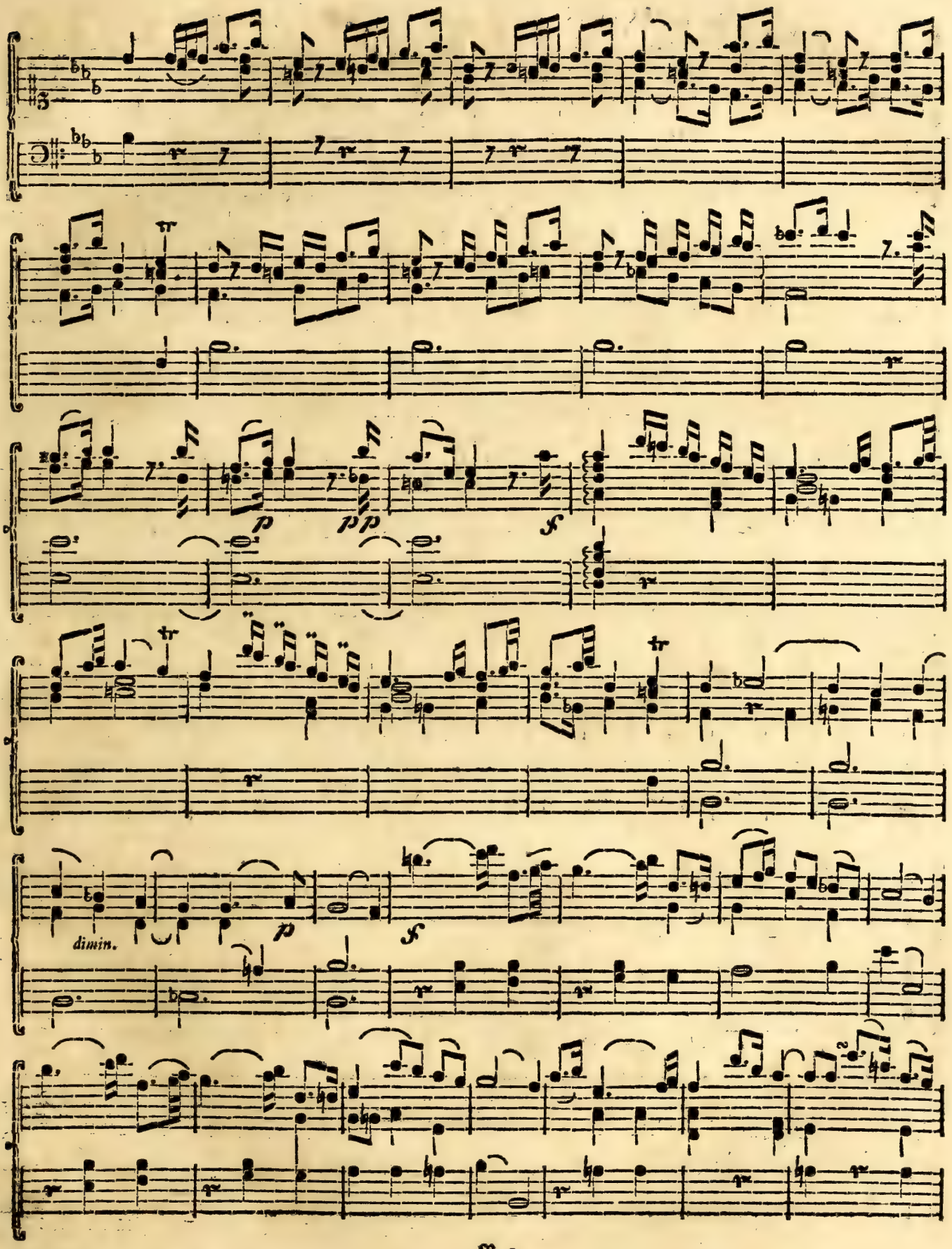
Denen zu Gefallen die das Italiänische nicht verstehen, will ichs wagen diese herrlichen Verse zu übersetzen.

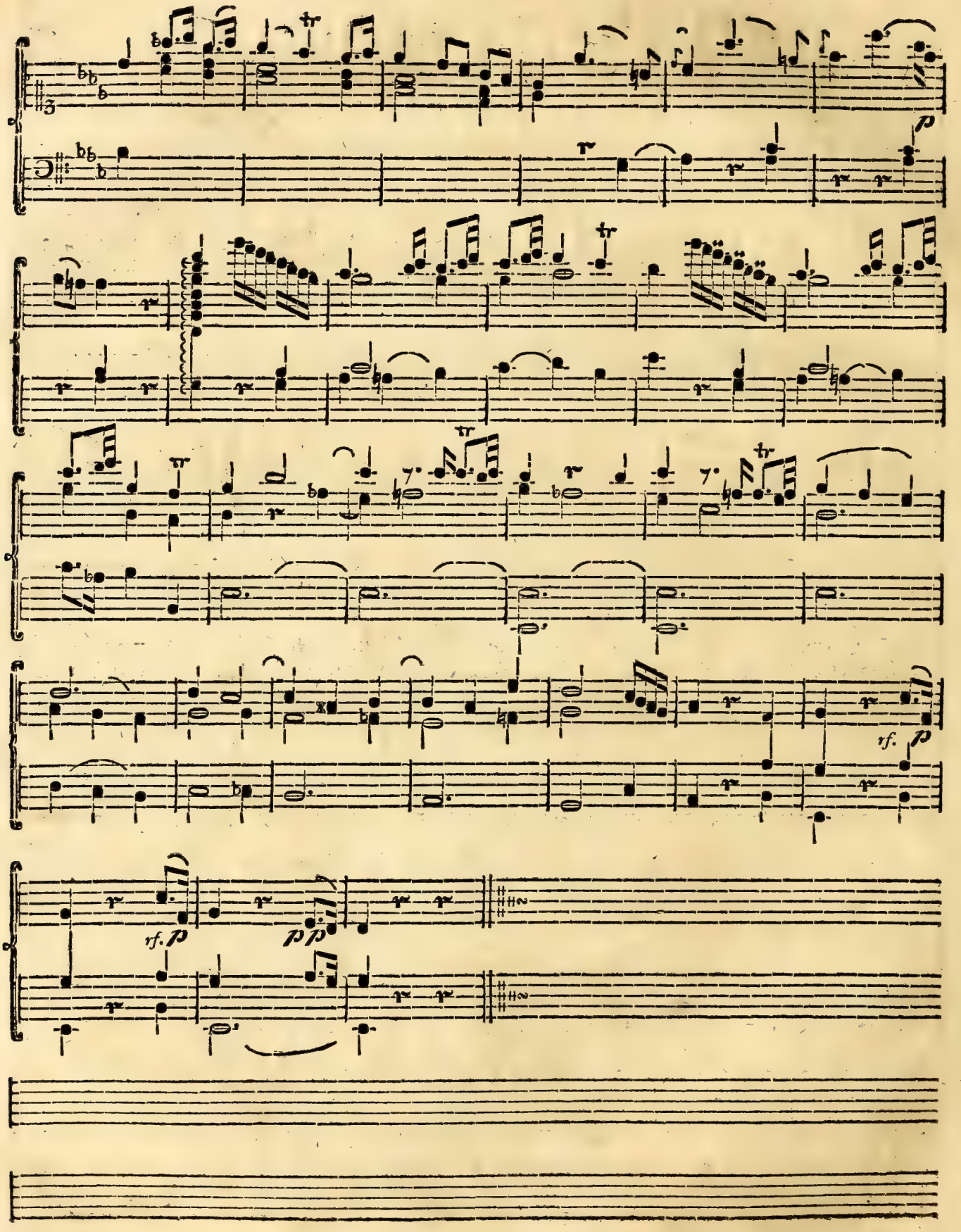
Im Schatten jener hohen Fichte und jener Hügel
verweil' ich oft: und in dem nächsten Felsen
gräbt meine Seel' ihr schönes Bildniß ein.
Aber dann erwach' ich wieder und finde meinen Busen
von Klagen naß: dann seufz' ich: ach Elender!
wo bist du hingekommen? von wo getrennt? —
Aber so lange die herumirrende Seele
den ersten Gedanken fest zu halten vermag,
sie nur sieht, sich selber vergißt;
O da ist mir die Liebe so nah,
die Seel' in ihrem Wahne so selig,
so ganz, so schön steht sie dann vor mir
daß, bliebe der süsse Wahn, all meine Wünsche schwiegen.

Adagio,


Adagio,
con molta espressione.
pp
poco
dimin.
Andantino.
dimin.


dimin.
Adagio.
Allegretto.


p
pp
f
dimin.
p
f


rf.
rf.

Neue merkwürdige musikalische Werke.

I.

Les Consolations de Miseres de ma Vie, ou Recueil D'airs Romances et Duos par J. J. Rousseau, à Paris.
(Nature est un doux guide. Je queste partout sa piste nous l'avons confondue de traces artificielles. Montagne.)

Gewundert und gekränkt hat es mich, daß in diesen Stücken allen keine Spur von des lieben edlen Jean Jeaques Originalgenie ist: einige sind ganz in der Manier älterer französischer Komponisten, andre und das die meisten, ganz und gar im Wesen und in der Manier der damaligen italiänischen Komponisten. Sonderbar ist es auch das Roußeau, der die Theorie der Musik in seinem Wörterbuch abgehandelt, und in vielen Stücken so gut, daß der so wenig Kenntniß und Uebung gehabt, die Regeln bey seinen Arbeiten anzuwenden und auszuüben.

Ich will statt alles weitern Redens hier ein Stück jeder Art mittheilen, vorher aber die interressante Vorrede des Herausgebers abdrucken lassen. Das Werk ist in Deutschland noch unbekannt und in Frankreich selbst schon rar: meine Leser werdens mir also wol Dank wissen. Hier ist sie:

On a reuni dans ce Recueil tous les petits morceaux de Musiques echappés à M. Rousseau. Il faut les considerer, comme le fruit de ses delassemens, ou plutôt, ainsi qu'il le disoit lui meme, comme sa consolation dans ses disgraces.

La plupart des Airs sont sur des paroles de nos anciens Ecrivains; M. Rousseau les aimoit beaucoup; il trouvoit dans leurs Ouvrages ce caractere de verité qui attache, ce ton de naïveté qui charme, enfin cette philosophie de la nature qui fait consister le bonheur dans la tranquillité, et qui fut toujours la sienne.

Il avoit assez etudié l'homme, pour savoir qu'il n'est point à plaindre quand il a la sagesse de se reduire à ses veritables besoins; son systeme sur la vie etoit auss. simple que son ame; une obscurèté profonde lui paroissoit la souveraine felicité; il regrettoit sincerement ce qu'il apelloit un ecart terrible et irreparable, je veux dire son premiere essor dans la Litterature, malheureusement pour lui trop applaudi, puisqu'il amena de nouveaux efforts et de nouveaux succés. On sait de quelle reputation il jouit; mais on ne connoit qu'une partie des amertumes affreuses, qui s'y melérent: son nom fut célebre, ses jours furent empoisonnés. Je ne sais par quelle fatalité la Litterature et la Philosophie ont presque toujours fait le malheur de ceux qu' elles ont les plus favorisés. Heureux celui qui se defiant des charme de l'une et des promesses de l'autre, ne les approche qu'avec discretion, content de leur rendre un hommage secret et d'en jouir sans les afficher!

Ce fut là, mais trop tard, l'opinion de Mr. Rousseau. Livré pendant longtems à la persecution, il se persuada qu'elle ne finiroit jamais, et cette cruelle idée le tourmenta jusqu' à la fin de ses jours: mais s'il se plaignoit quelquefois du mal qu'on lui avoit fait et qu'on cherchoit encore à lui faire, il plaignoit bien d'avantage ses ennemis, qu'il voyoit livrés à une passion qui fait toujours sa premiere victime de celui qui la ressent. Ceux qui l'ont frequenté, lui rendront cette justice, que dans les cruautés (le terme n'est pas trop fort) dont il fut l'objet, il ne se permit jamais d'en nommer les auteurs, quoiqu'il les connût. Il conservoit pour les personnes qu'il avoit aimées un respect qui alloit jusqu' à ne pas souffrir qu'on en parlât mal devant lui; c'etoit comme un reste d'affection genereuse qui l'aidoit à les defendre, non seulement contre les autres, mais contre lui même.

Mr. Rouſſeau adouciſſoit les chagrins que lui occaſionnoit ſa celebrité, en etudiant la Botanique, et en compoſant de la Muſique. Il cavoit appris celle ci ſans maitre et ſa paſſion pour elle ne s'etoit jamais rallentie; il lui devoit trop, pour ne pas la plaſer dans le rang honorable des arts d'imitation, dont quelques Raiſonneurs voudroient l'exclure, conſiderant les ſons denués de paroles comme les odeurs et le ſaveurs, dont tout l'effet ſe borne à affecter materiellement l'organe auquel elles repondent. Sans etre ni Enthouſiaſte ni Pyrrhonien, il reconnoiſſoit le pouvoir de la Muſique ſur notre ame, mais il en reſſeroit l'etendue: au reſte il admettoit ce principe egalement avoué par le goût et par la raiſon, que la Muſique doit être ſubordonnée à l'idiôme; qu'il faut qu'une Langue chante à peu prés du meme ton dont elle parle; qu'autrement le chant ſe trouvant ſans ceſſe oppoſé à ſon genie, la Muſique diſant d'un Façon et la Langue d'une autre, il en reſulte pour l'oreille une cacophonie rebutante; peut être n'yat'-il point de Langue qui n'ait une eſpece d'Harmonie, c'eſt a dire un accent qui la rend plus ou moins chantante. Si cette Muſique de langue n'eſt pas une chimere, il eſt bien difficile qu' elle ne ſe gliſſe pas dans les compoſitions d'un Muſicien, ſans meme qu'il s'en apperçoive; d'ou il enſuit qu'un Artiſte qui travaille ſur une Langue qui n'eſt pas la ſienne, s'expoſe à la d'enaturer, en lui pretant un caractere de chant dont elle n'eſt pas ſusceptible.

Avant de mettre la main au *Devin du Village*, quel fut le procédé de Mr. Rouſſeau? celui d'un Philoſophe. La Langue qu'il avoit toujours parlé, il l'examina de nouveau, et ne lui trouvant point d'accent ſenſible, il en chercha un qui lui fût analogue, decouverte qu'il fit, et qu'il dut à ſon *petit Faiſeur;* expreſſion dont il ſe ſervoit, par alluſion badine à la plus ridicule et la plus abſurde des imputations.

(Ces imputations ſourdement ſemées pendant la vie de Mr. Rouſſeau. ont été depuis ſa mort, comme cela ſe fait en pareil cas, répétées avec plus d'aſſurance dans des in quarto, dans des Brochures, dans des Journaux; mais en les examinant, ſoit en elles-même, ſoit dans leurs circonſtances, ſoit enfin par leurs Auteurs, on reſte convaincu que les refuter ſerieuſement, ſeroit manquer de reſpect aux Lecteurs. Malgré le mepris qu' elles ſont faites pour inſpirer, à peine peut-on s'empecher de rire, quand aux noms des plus grands Muſiciens de l'Italie et du reſte de l'Europe qui applaudiſſent à la ſcience muſieale de l'auteur du *Dictionaire de Muſique* on met en oppoſition les noms de ces faiſeurs d'hiſtoriettes et de phraſes compilées, qui diſent et inpriment que l'Auteur d'Emile et de tant d'autres Ouvrages profonds et interreſſans, que le plus éloquent et le plus touchant de nos Moraliſtes n'etoit au fond qu'un lâche hypocrite, qu'un eſcroc auſſi vil qu' impudent, reduit à s'approprier les fruits du travail et la reputation d'un Compoſiteur obſcur, dont eux memes ne ſavent pas nous dire le nom; et qui enfin nous alleguent, comme preuve ſans replique de ces inculpations quoi donc? leur *Parole* vraiment, et le *Jugement* porté à l'Opera de Paris ſur les nouveaux Airs du *Devin du Village.*)

Ce fut pendant la repreſentation du *Devin du Village*, que parut la fameuſe Lettre ſur la Muſique françoiſe. Tout le monde ſait que les Directeurs de l'Opera, pour toute reponſe, fruſtrerent l'Auteur de ſes honoraires, et lui ôterent ſes entrées; ce qui lui fit dire, qu'ils ne ſe connoiſſent pas plus en procedé qu'en Muſique. (Quelques années avant la mort de Mr. Rouſſeau, la nouvelle Adminiſtration de l'Opera a voulu reparer ſes torts, en payant les honoraires et retabliſſant les entrées.)

Il refit depuix quelques Airs du *Devin de Village;* mais on juge bien, qu'il ſe garde de les preſenter à l'Academie Royale de Muſique. Ils ont été publiés depuis ſa mort, et les veritables Connoiſſeurs qui les ont entendus ailleurs qu' à l'Opera, où ils ont été ridiculement denaturés, les ont trouvés ſuperieurs aux anciens. Son premier Acte de Daphnis et Chloe, qui a été gravé en même tems, n'a pas eu moins de ſuccés dans les differentes Sociétés ou il a été executé. Quel charmant petit Faiſeur Mr. Rouſſeau avoit à ſe gages! On reconnoîtra aiſément ſa touche dans les Airs, Romances et Duos de ce Recueil. Il ne faut pourtant pas s'attendre qu'ils ſoient generalement goutés. Nous penſons même qu'ils n'auront d'abord qu'un tres petit nombre d'admirateurs. Aujourd'hui on ne veût que de la Muſique brillante et difficile; celle-ci eſt auſſi ſimple qu' elle paroit aiſée: mais comme elle attache, qu' elle a le caractere, qui lui convient, que l'impreſſion

preſſion qu' elle fait eſt plus vive et plus agreable chaque fois qu'on la repete et qu'on ſaiſit mieux l'expreſſion, nous ne doutons point, que les perſonnes dont le bon goût naturel n'a pas été entierement gaté, ne finiſſent par faire de ce Recueil comme ſon Auteur, *les Conſolations des Miſeres de leur vie.* (On a appris de M. Caillot, que l'Air, Nom. 41. de la page 82. ſur l'Idille de Greſſet, avoit été fait pour etre pſalmodié et que Mr. Rouſſeau vouloit qu'il fut chanté ſans etre meſuré; il l'a executé de cette maniere avec M. Caillot. Les trois dernieres Strophes ſont de M. Rouſſeau.)

Si Mr. Rouſſeau compoſoit de la Muſique pour ſon plaiſir, il en copioit pour ſecourir les malheureux. Que ceux qui l'ont ſi inhumainement plaiſanté ſur ſon metier de Copiſte, ſachent qu'il ſacrifioit le produit de ce travail rebutant aù ſoulagement d'une pauvre parente. En eſt il de plus touchant, de plus noble? Vous que la fortune a comblé de ſes largeſſes, laiſſez-la ſes Livres, ſi vous n'en ſavez tirer qu'un ſimple amuſement, et daignez conſiderer ſes actions, elles ſerviront, ſi non à vous inſtruire, du moins à vous confondre. Cette pauvreté que vous lui reprochez peut etre comme un vice, fit mille fois plus ſecourable que votre opulence. Vous ne pouvez vous detacher du plus petit ſuperflu en faveur de l'indigent et il lui ſacrifioit jusqu' à ſon neceſſaire; voyez le tantôt par des diſtributions journalieres de bois, ranimant des infortunés tranſis de froid; tantot aidant de ſa bourſe un malheureux etranger, que des contre tems imprevûs retenoient loin du centre de ſes affaires.

Je ne puis me refuſer au plaiſir de rapporter pluſieurs autres traits de cet homme vertueux et ſenſible, qui le feront encore mieux connoitre. Quelque precieux, qu'en ſoit le tableau, nous prévoyons que des Lecteurs au moins inquiets le trouveront deplacé à la tète d'un Recueil de Muſique; mais les ames honnêtes nous en ſauront gré, et ce n'eſt qu' à elles que nous les preſentons.

Mr. Rouſſeau n'ignoroit pas que Mr. de Voltaire s'etoit dechainé contre lui, et avoit fait, tous ſes efforts pour l'avilir aux yeux de ſes contemporains et de la poſterité. Malgré cela, toutes les fois qu'il etoit queſtion en ſa preſence de l'Auteur de la *Henriade*, il ſe plaiſoit à lui donner des eloges et en parloit avec un attendriſſement qu'il etoit impoſſible de ne pas admirer. Quelques jours avant la premiere repreſentation *d'Irene*, il s'intereſſoit ſi vertitablement au ſuccés de cette Piece, qu'il diſoit, que dans la ſuppoſition, *qu'elle ſe reſſentit de la vielleſſe de ſon Auteur, il y auroit autant d'inhumanité que d'ingratitude au Public à en temoigner ſon mecontentément.*

Mr. Rouſſeau ne prononcoit jamais le nom d'amitié, mail il en avoit les ſentimens dans le coeur. M. le Comte D. . . . un des hommes le mieux fait pour les inſpirer, ne manquoit guere, lorsqu'il etoit à Paris, d'aller tous les matins viſiter notre Philoſophe. Une ſemaine entier s'etant paſſée, ſans qu'il y allât, Mr. Rouſſeau prit l'allarme, et ayant demandé de ſes nouvelles avec beaucoup d'inquietude, il apprit qu'il etoit malade. Contraint par la loi qu'il s'etoit impoſée de ne plus allez chez perſonne, mais dirigeant depuis ſes promenade vers le nouveau Boulevard, il paſſoit tous les jours le long des murs de l'Hotel du Comte D.... Un ſoir, apres s'etre arrreté quelque tems vis-a-vis une premiere porte, le voilà tout à coup qui s'elance et penetre juſqu' au l'appartement du Comte, qui jouit alors de la douce ſatisfaction de voir le penchant l'emporter ſur les principes.

On a cherché à élever des doutes ſur les jugement que M. Rouſſeau portoit de Mr. Gluck; (On verra dans l'edition generale des Ecrits de Mr. Rouſſeau, publiés à Geneve, une diſſertation ſur un morceau de l'Orphée de Mr. Gluck, intitulée, Lettre du petit Faiſeur a ſon prete-nom, et de fragmens d'une analyſe raiſonnée de l'opera d'Alceſte du meme Auteur, au ſujet de laquelle Mr. Rouſſeau diſoit ſouvent que ce travail lui plaiſoit et qu'il y voyoit la matiere d'un Livre.) ceux à qu'il pourroit en reſter encore, trouveront dans l'Anecdote ſuivante; de quoi ſe fixer a cet egard. Mr. Rouſſeau n'ayant pas chez lui un ſeul exemplaire de la nouvelle Heloïſe, on la lui preta, tirée de la Collection d'Amſterdam 1772; il trouva cette edition pretendue originale, mutilée et falſifiée, et la corrigea toute de ſa main. La perſonne à qui etoit le livre l'en ayant remercié, et paroiſſant deſirer qu' il lui rendit le même ſervice pour la Scene de Pigmalion, il eut

la complaiſcance, de la lui lire et de la collationner ſur ſon propre manuſcrit. Quel dommage, dit quelqu'un preſent à cette lecture, que le petit Faiſeur n'ait pas mis une telle Scene en Muſique! *Vraiment!* repondit il, *s'il ne l'a pas fait, c'eſt qu'il n'en etoit pas capable. Mon petit Faiſeur ne peut enfler que les pipeaux, il y faudroit un grand Faiſeur. Je ne connois*, ajuta-t-il, *que Mr. Gluck en etat d'entrprendre cet ouvrage, et je voudrois bien qu'il d'aignat s'en charger.* Tous ceux qui ont eu le bonheur de connoitre particulierement Mr. Rouſſeau, ſavent combien de pareils traits de franchiſe et d'equité lui etoient familiers.

Le ſuivant n'eſt pas moins honorable à ſa memoire. Un Botaniſte qui avoit herboriſé avec M. Rouſſeau, obligé de voyager, lui donna en partant un herbier qu'il avoit commencé. Mr. Rouſſeau l'enrichit dans ſes differens voyages de plantes de la ſuiſſe, du Dauphiné, du Languedoc, et de l'Angleterre, et y ajouta une table des plus etendues et des plus curieuſes. Quinze ans apres, la meme perſonne ſe preſenta à Mr. Rouſſeau, et lui dit que le beſoin la forçoit de lui demander l'herbier; celuici remit ſur le Champ, et avec une joie peutêtre ſans exemple, cette precieuſe Collection, qui devint une reſſource pour la perſonne malheureuſe. Mr. Rouſſeau ſupportoit avec fermeté les ſouffrances les plus aigues; il avoit l'air d'y etre inſenſible, tandis que la plus legere apparence d'un procedé equivoque lui cauſoit des revolutions terribles. Eſt il bien etonnant que ſon imagination devenue ombrageuſe, lui ait quelquefois donné le change, et fait prendre le fantôme pour la reàlité? C'etoit l'effet de ſes malheurs. Il avoit vêcu dans la triſte perſuaſion qu'il etoit né malheureux. Un jour qu'il ſe promenoit par un beau ſoleil et un froid exceſſif, un inſecte ſe precipita dans ſon oeil, et le fit cruellement ſouffrir pendant quelque tems: il diſoit en parlant de cet accident, *que c'etoit peut-être le ſeul moucheron qui exiſtat alors dans le monde.*

Tout Paris ſe rappelle l'effroyable chûte qu' il fit ſur le chemin de Menil-montant, et qui fut occaſionnée par un de ces animaux qu'un luxe immodéré multiplie autour des voitures, et qui ſont pour les gens à pied une eſpece de nouvelle inſulte jointe à un nouveau danger. Il regagna ſa maiſon, pâle, defiguré, meurtri, le viſage et les habits couverts de ſang; la douleur n'altera pas la paix de ſon ame; il ſouffrit avec une patience toujours douce, toujours egale, parce qu'elle avoit pour baſe ce principe ſi ſimple et ſi vrai, que l'homme ne' s'etant point donné la vie, et ne ſachant d'ailleurs en apprecier ni les biens ni les maux, il doit regarder ceux-ci, lors qu' ils arrivent, ou comme devant finir, ou comme devant la terminer.

Cette fatale chûte hâta la fin de ſes jours. Nous nous tairons ſur les circonſtances des ce triſte evenement; il ſuffit de dire qu' ayant ſu vivre, il ſutmourir, et que ſes derniers ſoupirs furent ceux de l'admiration et de la reconnaiſance.

L'Editeur a ſaiſi l'occaſion de ce Recueil, pour rendre cet hommage à la memoire de M. Rouſſeau. Il a cru que ſes ſoins, pour aſſurer au Public cette intereſſante Colection, lui en donnoit en quelque ſorte le droit, et que l'amitié dont l'honoroit M. Rouſſeau lui en faiſoit un titre. Pour achever la tâche qu'il s'etoit impoſée, il a remis le 10 Avril 1781, a la Bibliotheque Roi, tous les Manuſcrits de Muſique de M. Rouſſeau, trouvés aprés ſa mort, dont les ſix nouveaux Airs du *Devin du Village* font partie; et pour preuve de la fidelité de ces Manuſcrits, il a mis en tête une atteſtation ſignée de differentes perſonnes qui ont le plus frequenté M. Rouſſeau, et aux quelles il ſe faiſoit un plaiſir de les communiquer.

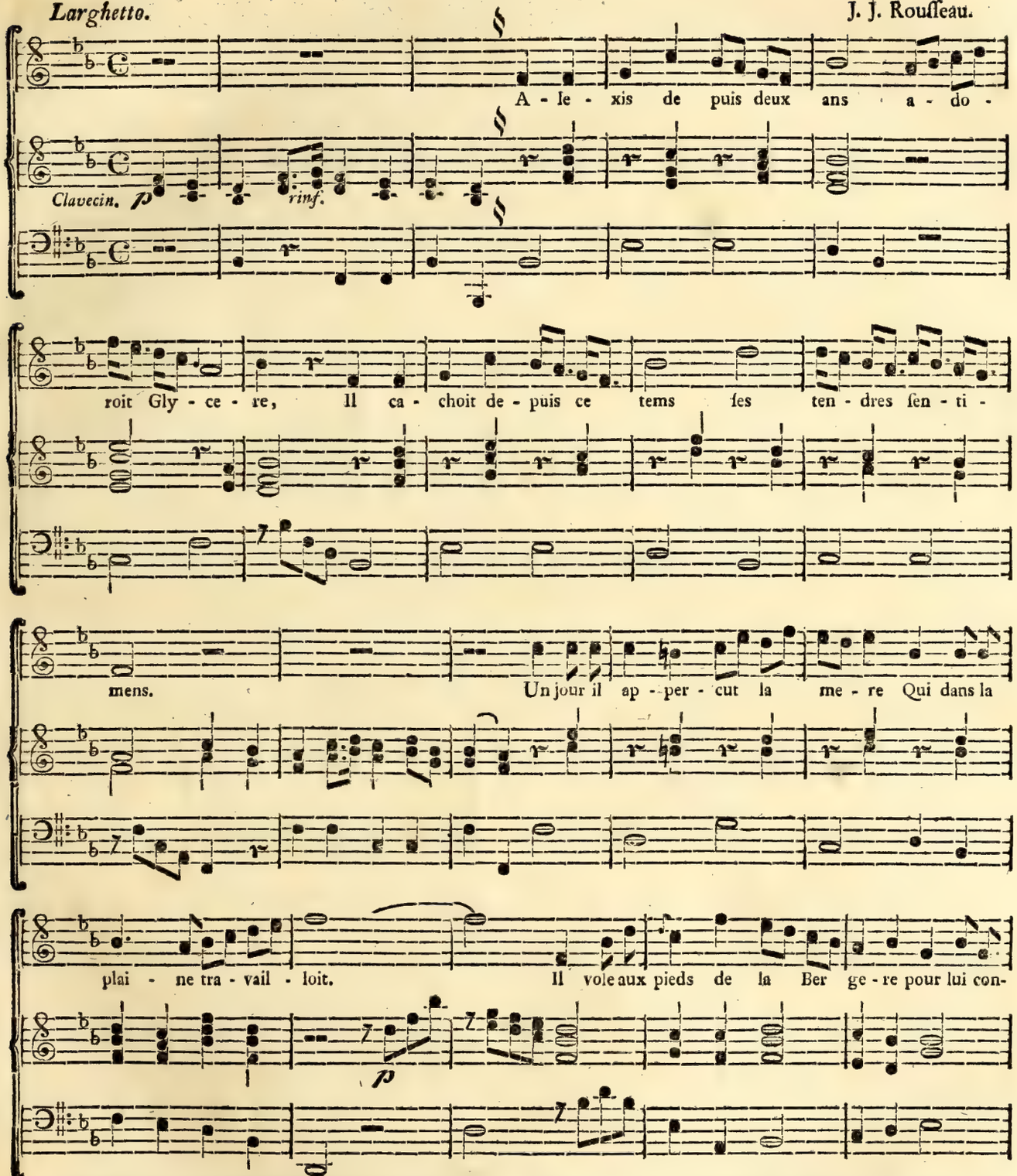
So matt auch der Ton dieſer Erzählung iſt, hof' ich ſie doch ihrem Inhalte nach für jeden meiner Leſer intereſſant. Es könnte mir wehe thun Leſer zu haben, die meinen edlen lieben Roußeau nicht liebten.

Nun ſollen die verſprochenen Geſänge aus ſeiner Sammlung folgen. Ich laſſe ſie Note für Note mit all' ihren Fehlern abdrucken, weil ich alles Meiſtern an Werken Anderer haſſe.

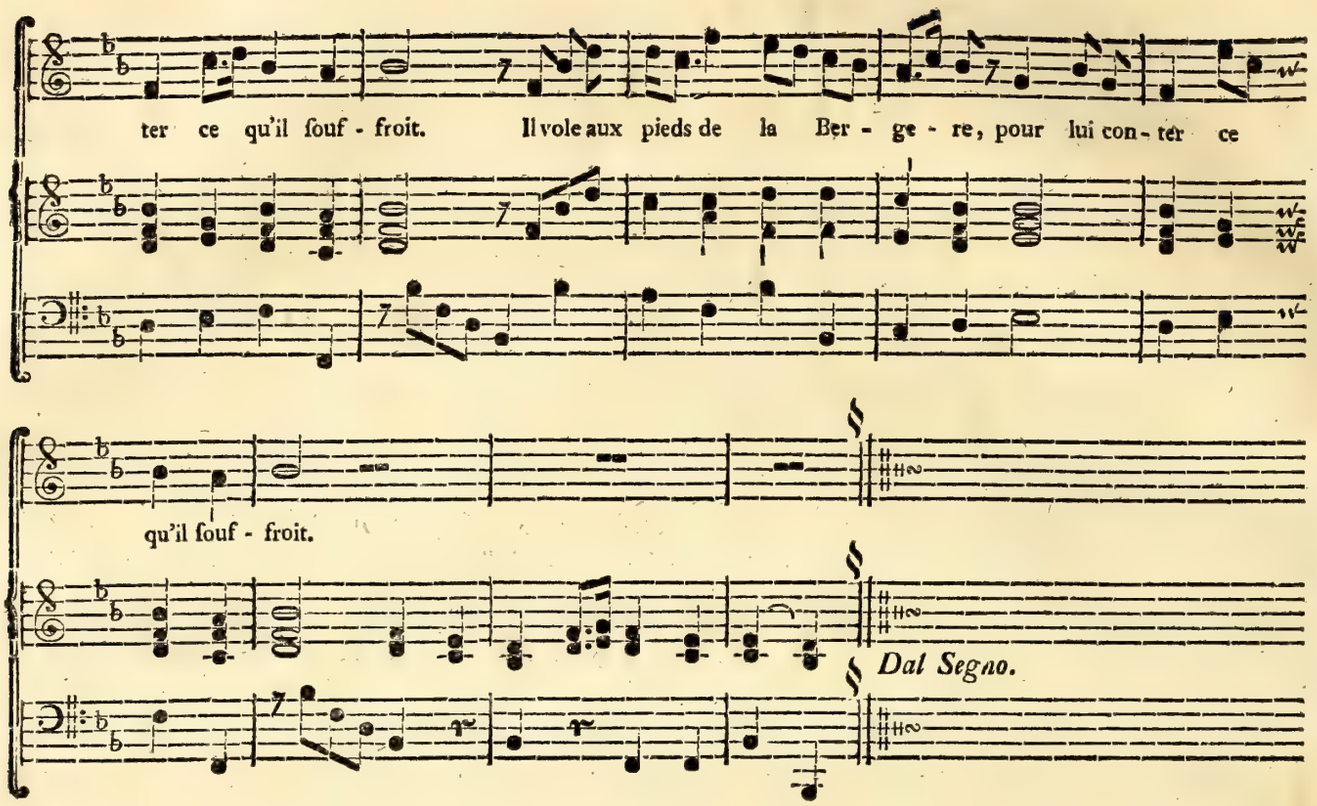
Romance.

Romance. *)

Larghetto. J. J. Rouſſeau.



*) Man wird leicht, ohne mein erinnern, auf jeder Zeile dieſer Geſänge die gröbſten harmoniſchen Fehler finden: es iſt nichts leichter als dieſe zu verbeſſern; dann hätten wir aber nicht mehr Roußeaus Arbeit. Lieber wollen wir nachforſchen ob Roußeau, der die Geſetze der Harmonie in ſeinen Dictionaire de Muſique ſo ſtreng lehrte, ob der wohl wirklich dieſe Fehler überſehen haben mag, oder ob ſein Ohr davon unbeleidigt blieb und er ſie alſo vorſetzlich ſtehen ließ? der gute Fluß der Melodie zeigt von einem natürlich guten reinen Ohr.



Il frappa tout doucement
Elle ouvrit la porte
Ah! dit-il, un ſeul moment,
Ecoutez mon tourment!
De la tendreſſe la plus forte
Laiſſez moi vous conter l'ardeur,
Et dans mon ame presque morte,
Faites renaitre le bonheur.

Vous ne pouvez pas entrer,
Lui repondit elle;
Vous me faites friſſonier,
On peut nous ecouter
Non, non, je ne ſuis point cruelle
Par tant d'amour vous me charmez;
Mais voyez ma frayeur mortelle
Et laiſſez moi, ſi vous m'aimez.

He bien, je vous obeïs,
O vous que j'adore:
Si vous aimez Alexis
Tous ſes maux ſont finis.
Mais jurez moi qu' avant l'aurore
En menant paître vos moutons,
Nous nous dirons cent fois encore
Que pour toujours nous nous aimons.

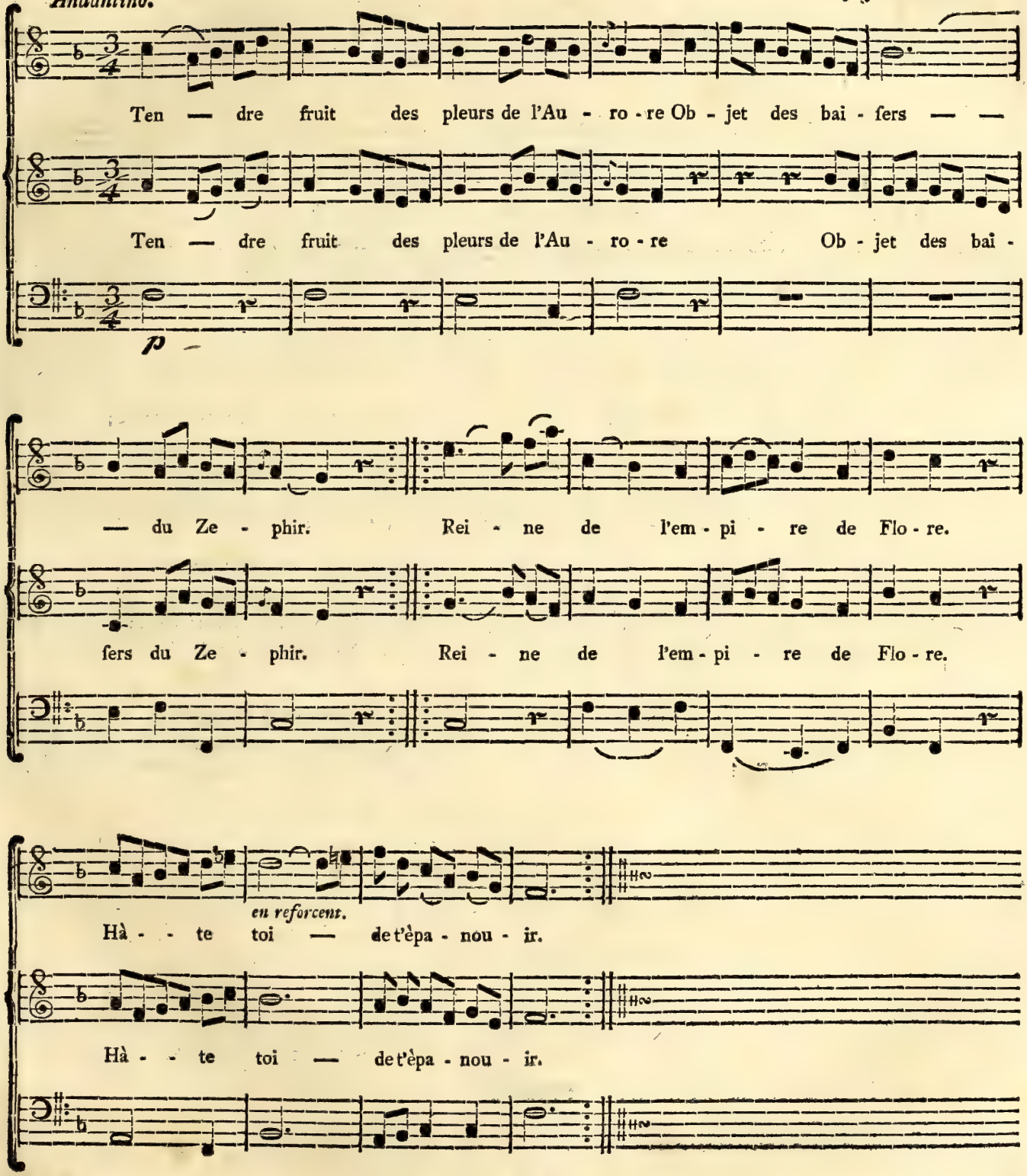
La peur fit qu'elle jura
D'aller ſur l'herbette:
Il prit ſa main la baiſa,
Et puis il s'en alla.
De lendemain la Bergerette
Voulut accomplir ſon ferment;
Helas on dit que la pauvrette
Perdit beaucoup en s'acquittant.

De la Borde.

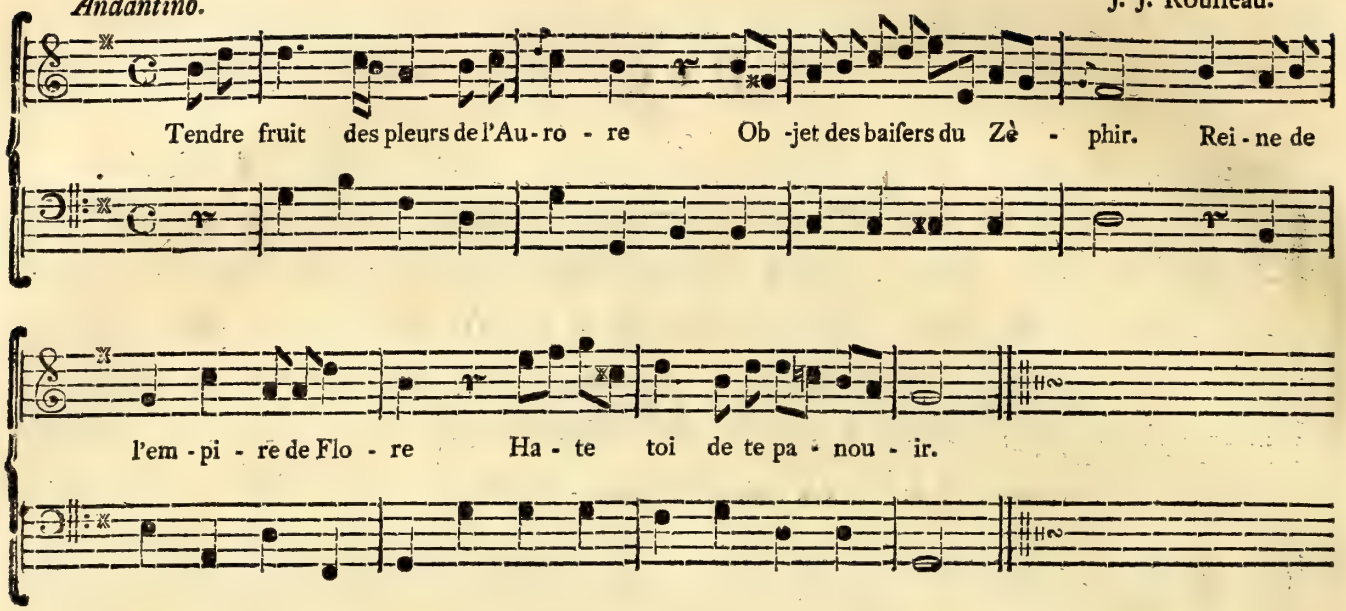
Duo.

Duo.

Andantino. J. J. Rouſſeau.



Andantino. J. J. Rouſſeau.



Que dis je, helas! differe encore
Differe un moment à t'ouvrir:
Le Jour qui doit te faire eclore
Eſt celuici qui doit le Fletrir.

Themire eſt une fleur nouvelle
Qui doit ſubir la meme loi,
Roſe, tu dois briller comme elle;
Elle doit paſſer comme lui.

Descends de tatige épineuſe,
Viens la parer de tes couleurs;
Tu Dois être la plus heureuſe
Comme la plus belle de fleurs.

Va, meurs ſur le ſein de Themire;
Qu'il ſoit ton trone et ton tombeau,
Jaloux de ton ſort, je n'aſpire
Qu'au bonheur d'un trepas ſi beau.

L'amour aura ſoin de t'inſtruire
De quel coté tu dois pencher,
Eclate a mes yeux ſans leur nuire;
Pare ſon ſein ſans le cacher.

Si quelque main a l'imprudence
D'y venir troubler ton repos
Emporte avec toi ta defenſe,
Garde une epine á mes rivaux.

Qu'enfin elle rende les armes
Au Dieu qui forma mes liens,
Et qu'en voyant périr tes charmes,
Elle apprenne à jouir de ſiens.

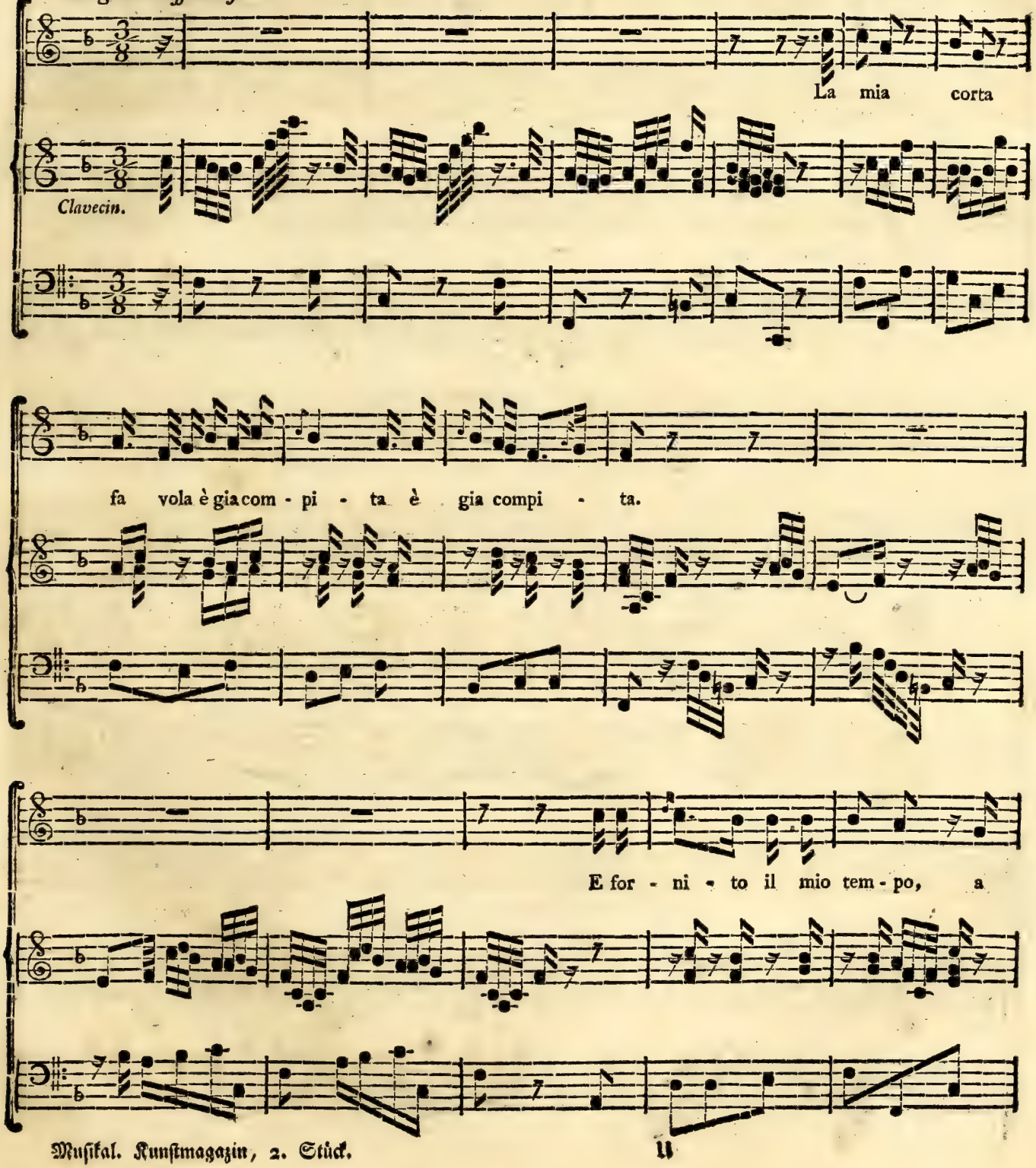
Bernard.

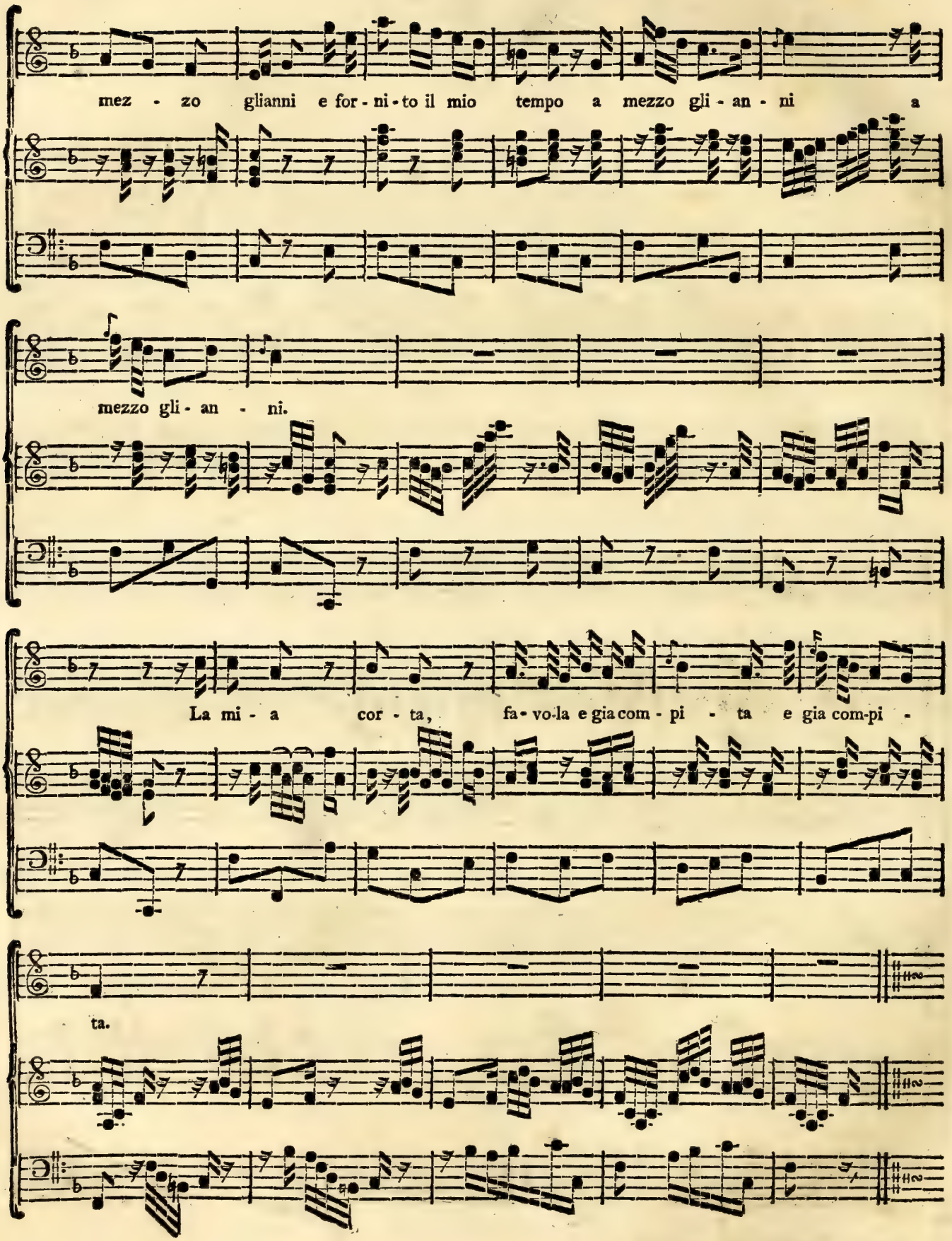
Aria.

Aria.

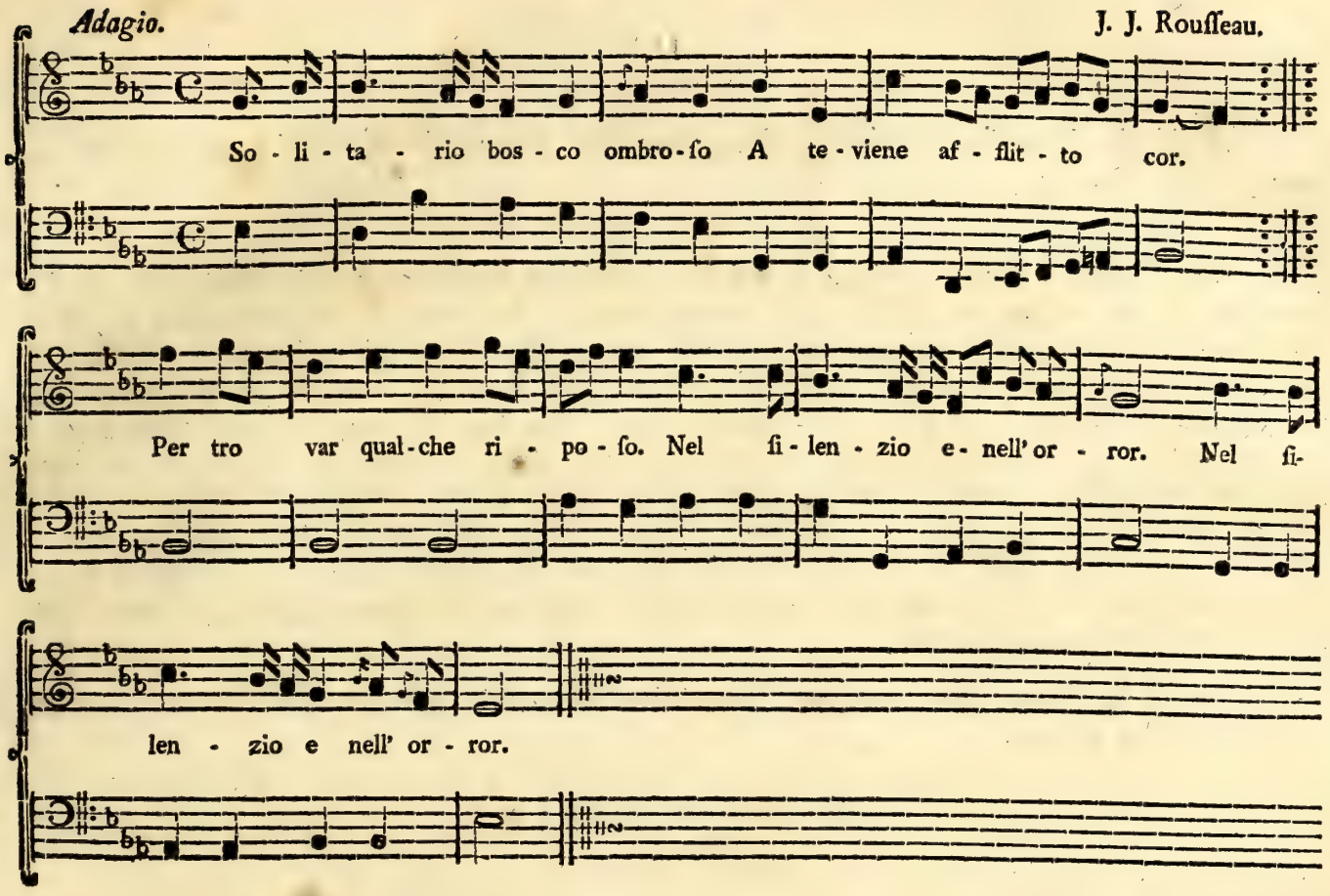
Larghetto affettuoso.

J. J. Rousseau.




mez - zo glianni e for - ni - to il mio tempo a mezzo gli - an - ni a
mezzo gli - an - ni.
La mi - a cor - ta, fa - vo - la e gia com - pi - ta e gia com - pi -
ta.

Adagio. J. J. Rouſſeau.



Ogni Oggetto ch'altrui piace
Per me lieto più non è
O perduto la mia Pace,
Son'io ſteſſo in odio a me.

La mia Fille il mio bel Foco
Dite o Piante, e forſe qui?
Ahi la cerco in ogni loco,
E pur ſo ch'Ella parti.

Quante volte o fronde amate
La voſtr' ombra ne copri!
Corſo d'ore ſi beate
Quanto rapido fuggi!

Dite almeno amiche fronde,
S'el mio Ben piu revedrò?
Ahi che l'Eco mi riſponde,
E mi par che dica, No.

Sento un dolce mormorio,
Un ſoſpir forſe ſarà
Un ſoſpir dell' Idol mio,
Che mi dice, tornerà,

Ahi ch'è il ſuon del Rio che frange
Tra quei ſaſſi il freſco umor,
E non mormora, ma piange
Per pietà dell mio dolor.

Ma ſe torna, ſia più tardo
Il ritorno e la pietà;
Che pietoſo invan lo ſguardo
Su'l mio Cener piangerà.

Rolli.

II.

Eſſai ſur la muſique ancienne & moderne IV Tomes & III. Cahiers de Muſique. 4. Paris. (Par Mr. de la Borde.)

So einſeitig, flach und unvollſtändig auch die theoretiſchen Abhandlungen dieſes Werks ſind, ſo ſehr interreſſant iſt es doch für die Geſchichte der neuern Muſik. Die bisherigen Geſchichtſchreiber der Muſik haben alles was ſie in heiligen und profanen Schriften von der Muſik der Egipter, Hebräer, Griechen und Römer fanden zuſammen geſtoppelt, ihre oft erbärmlichen Erklärungen und Bemerkungen hinzugefügt, und nun geglaubt eine Geſchichte der Muſik geſchrieben zu haben. Das thut nun zwar Herr de la Borde auch; er läßt es aber doch nicht blos dabey bewenden, ſondern giebt nun noch einige Bände voll Nachrichten von italiäniſchen und franzöſiſchen, hie und da auch Deutſchen, Komponiſten, Dichter, Sänger, Sängerinnen und Spieler aller nur benamten Inſtrumenten. Dieſe Nachrichten enthalten, bey hundert geringfügigen, ganz unützen, oft auch falſchen Erzählungen, hie und da ſo ſchöne interreſſante und wichtige Schilderungen, geben dem denkenden Künſtler oft ſolche bedeutende weitführende Fingerzeige, daß das Werk dadurch zu einer ſehr interreſſanten und nützlichen Künſtlerlecture wird.

Hier iſt der Inhalt dieſes durch eine Menge ſchöner Kupferſtiche koſtbahren Werks: man kann daraus den Plan deſſelben erkennen.

Tome Premier.

Livre Premier.

De la Muſique, ſa Diviſion, Diviſion de la Vocale & de l'Inſtrumentale, ſuivant les Anciens. Son Antiquité, & comment elle fut trouvée. Les premiers chants furent ſans doute conſacrés à Dieu. De la Muſique chez les Juifs. De la Muſique chez les Chaldéens & autres Orietaux. De la Muſique chez les Egyptiens. De la Muſique chez les Grecs. De la Muſique chez les Romains. De la Muſique en Italie. De la Saltation, ou Art de Geſtes. Des jeux publics des Anciens. Des Acclamations & Applaudiſſements. De la Muſique depuis les Gaulois, juſqu' à nous. De la Muſique des Chinois. De la maniere d'ecrire la Muſique depuis le quatorzieme ſiecle juſqu' au ſezieme. Supplement à ce Chapitre. De la Muſique des Hongrois. De la Muſique des Perſans & de Turcs. De la Muſique des Arabes.

Livre Second.

Inſtrumens des Hebreux. Uſage des Inſtrumens dans les ſacrifices & dans les fêtes. Inſtrumens employés dans les Triomphes. Inſtrumens dans les Jeux & les Fetes publiques. Inſtrumens dans la Navigation. Inſtrumens dans les Feſtins. Inſtrumens dans les Funérailles. Inſtrumens dans la Muſique militaire. De la Muſique d'Egliſe. De la Muſique des Negres. Inſtrumens à vent, antiques. Inſtrumens de de Percuſſion, antiques. Inſtrumens a Cordes, antiques. Inſtrumens a Vent, modernes. Inſtrumens de Percuſſion, modernes. Inſtrumens a Cordes, modernes. Inſtrumens chinois. Inſtrumens arabes. De la Muſique des Ruſſes. De l'Opera, de l'Opera Bouffon, de l'Opera Comique & du Concert ſpirituel. Confrerie de St. Iulien des Menetriers. Du Roi des Violons. De la Muſique chez les Grecs modernes. Sur les Pierres ſonores de la Chine. Muſique de Siamois. Supplement à la Muſique des Arabes. De la Poeſie Lyrique des Morlaques & de leur Muſique.

Tome Second.

Livre Troiſieme.

De la Muſique. Du ſon. Des Intervalles. Ce que c'eſt les conſonances. Pourquoi elles ſont parfaites. Ce que c'eſt les Diſſonances. Pourquoi elles ſont imparfaites. De la Compoſition. De la Melodie. Figures ou Caracteres dont on s'eſt ſervie en differens tems pour noter la Muſique des Anciens. Etendue des Voix. Des Modes ou Tons. Des Cadences. De l'Harmonie. De l'Echelle des Grecs & de la notre. Du Chromatique. De l'Enarmonique. De la Baſſe fondamentale. De la Baſſe-continue. De la Baſſe-contrainte. Des Parties Superieurs. Du Deſſein. De l'Imitation. Du Canon. De la Fugue. Du Contre point. Du Chant ſur le Livre. Du Plaint-Chant. De l'Accompagnement & des Accordes. De la Tablature. Canons. Morceaux de Muſique des ſeizieme & dix-ſeptieme ſiecles.

Livre Quatrieme.

Reflexions ſur les Chanſons. Des Chanſons Grecques. Des Chanſons Romaines. Des changemens arrivés à la Langue Françoiſe. Des Chanſons Françoiſes & des Poëtes Chanſonniers des douzieme & treizieme Siecles. Chanſons du Chatelain de Coucy. Table des Chanſons des douzieme & treizieme Siecles, dans les manuſcrits du Vatican, du Roi, de M. le Marquis de Paulmy, de M. de Sainte-Palaye, de M. de Clairambaut, & de M. M. de Noailles. De quelque Poëtes Lyriques François des quatorzieme & quinzieme Siecles. Chanſon du Danemarck, de la Norvege, & de l'Islande. Des Chanſons, & Poëſis Herſes. Chanſons Perigourdiens, Strasbourgeoiſes, & Auvergnates. Choix de Chanſons françoiſes miſes à quatres parties: Chanſons Gaſconnes. Bearnoiſes, Languedociennes & Provencales. Danſes Grecques, Sauvages, de differentes Provinces de France, de la Chine, de la Ruſſie.

Tome Troisieme.

Livre Qinzieme.

Poëtes Muſiciens Grecs & Romains. Muſiciens Grecs & Romains. Auteurs Grecs & Romains, qui ont ecrit ſur la Muſique ou parlé de Muſiciens. Compoſiteurs Italiens. Poëtes Lyriques Italiens. Des Chanteurs & Cantarines celebres en Italie. Auteurs Italiens & Latins, qui ont ecrit ſur la Muſique dans les derniers ſiecles. Compoſiteurs François. Muſiciens François. Auteurs François, qui ont ecrit ſur la Muſique.

Tome Quatrieme.

Livre Sixieme.

Poëtes Lyriques François. Supplement au Chapitre IV. du Tome troiſieme. Notice d'un Manuſcrit de la Bibliotheque de M. le Duc de Valliere, contenant le Poëſies de Guillaume de Machau, accomgnée de Recherches hiſtoriques & critiques, pour ſervir a la vie de ce Poëte. Lettre ſur la formule *Nos Dei gratia.*

Alle dieſe Materien ſind nun nicht blos hier abgehandelt, ſie ſind auch mit einer ſehr großen Menge ſchöner abbildender Kupferſtiche und Proben all' der verſchiedenen Muſik- und Dichtarten die der V. abhandelt, begleitet. Es iſt ſchade, daß bey ſo großen Koſten das Werk ſo unvollſtändig hat bleiben müſſen: die theoretiſchen Abhandlungen ſind ſehr kurze unbedeutende Auszüge aus Rameaus, d'Alemberts, Roußeaus und andern franzöſiſchen Schriften, und alles von dem V. ſelbſt Geſammelte ſteht ſo einzeln, ſo durcheinander oft ſo zwecklos da, daß man wol ſieht der Verfaſſer iſt kein Tonkünſtler, hat wenig Einſicht in das Weſen der Kunſt, hat geſammelt ohne Plan, und drucken laſſen ohne Plan. Wären all' die ſchönen Materialien die der V. für die Geſchichte der neuern Muſik geſammelt in die Hände eines reifen kunſtſinnigen Künſtlers oder ächten Kunſtkenners gekommen, der ſie gewählt, berichtigt, ergänzt, geordnet, angewand hätte, da könnten wir nun ein Werk haben, das

uns noch ganz fehlt. Man stößt auf höchst lächerliche Züge, die beweisen, wie wenig der V. seine Materialien gekannt hat: z. B. das Hillersche Operettenlied: **ohne Lieb und ohne Wein**, steht drinnen abgedruckt als altes Elsasser Volcklied, u. d. m.

Unvertilgbar gebrandmarkt hat der V. sein Werk durch die aller hämischten, kurzsichtigsten und boshaftesten Ausfälle auf Rousseau, dem er nicht werth ist die Schuhriemen aufzulösen.

Von den sehr interressanten historischen Nachrichten werd' ich künftig meinen Lesern mehrere mittheilen. Die Anekdoten von **Piccini** und **Blondel** im ersten Theil des Kunstmagazins hab' ich schon aus diesem Werke genommen.

III.

Thirza und ihre Söhne, ein musikalisches Drama, in Musik gesetzt und als ein Auszug zum Singen beym Klavier herausgegeben von Johann Heinrich Rolle, Leipzig 1781.

Wie alle früheren Dramen des Herrn Rolle, beweist auch dieses, daß er ein gefälliger populärer Komponist ist, daß das Sanfte und Zärtliche ihm ganz vorzüglich eigen ist, und daß Richtigkeit des Satzes ihn vor andern neuen Komponisten auszeichnet. Nur was ich bis izt noch in allen Dramen des Herrn Rolle und — warum sollt' ichs nicht sagen? — in allen mir bekannten großen musikalischen Werken vermißt habe: **das Ganze**, das find' ich auch hier nicht. Ich habe mich an einem andern Ort über das musikalische Ganze erklärt, die Stelle wird hier nicht am unrechten Orte stehn, ich will sie statt alles Sprechens über das Einzelne hier abdrucken lassen. Wer davon nicht selbst die Anwendung auf das einzelne Werk machen kann, für den würd' ichs auch umsonst hier gethan haben.

Das musikalische Ganze bestehet in der genauesten Beobachtung des Ganges der Leidenschaft und in der genauesten Bestimmung und Ausführung der Charaktere.

Hiezu ist nöthig, daß der Komponist das menschliche Herz studirt habe; daß er die Natur der Leidenschaft kenne; daß er von Natur ein feines Gefühl habe, und dieses Gefühl durch jenes Studium berichtigt habe; daß er eine hinlängliche Kenntniß der Sprache und der Poesie besitze: ferner, daß er den ganzen Umfang seiner Kunst kenne und übersehe; daß er die Harmonie nicht nur mathematisch und mechanisch studirt habe, sondern auch ihre Wirkung aufs Gefühl genau kenne; daß er überhaupt seine Kunst nicht bloß mechanisch erlernt, sondern alles selbst durchgedacht, angewandt, und durch die Erfahrung bestätigt gefunden habe: endlich, daß er die Natur der Töne, der Bewegungen, der menschlichen Stimme, und aller musikalischen Instrumente aufs genaueste kenne, und vorzüglich ihre Wirkung bey der Ausführung selbst aus Erfahrung wisse.

Ist der Singekomponist dieser Mann, dann wird er zuerst das vor sich habende Subjekt genau überdenken, und dem wahren Gange der Leidenschaft selbst nachspüren, bis er ihn glaubt erkannt, gefühlt zu haben. Alsdenn wird er seinen Dichter vornehmen, und sehen, wie dieser das Subjekt behandelt hat. Findet er im Dichter andern Gang, als ers sich dachte, als ers fühlte, so wird er genau untersuchen, worinnen die Ursache liegt, daß er mit dem Dichter verschieden dachte, verschieden fühlte. Findet er selbst den Grund nicht, der das Verfahren des Dichters rechtfertigt, so wird er sich mit dem Dichter darüber besprechen, wird dem Dichter seine Gründe sagen, und die gegenseitigen Gründe hören. Kann ihn der Dichter von der Wahrheit und Richtigkeit seines Verfahrens nicht überführen, und will dieser auch die Bemerkungen des Komponisten nicht nutzen, so wird der Komponist durch seine Behandlung den Dichter zu verbessern suchen, er wird seinen Fehler verstecken, wozu er mancherley melodische, harmonische und rythmische Mittel in Händen hat.

Findet aber der Komponist den Dichter selbst als den Mann, der den Gang der Leidenschaften genau beobachtet hat, so wird er ihn genau studiren, und sich strenge an ihn halten. Ehe er aber zu arbeiten anfängt,

fängt, wird er die Arbeit des Dichters auch erst in Absicht auf die Form des Stücks genau untersuchen, damit ihm nicht unmusikalische Form, unmusikalischer Ausdruck des Dichters zu Nebenwegen verleite, zwinge, die ihn in seinem Gange aufhalten, und zuletzt irre führen würden. Hierüber pflegen die Dichter freilich nicht allemal am verträglichsten und nachgebendsten zu seyn, ob wir ihnen gleich zum Bewegungsgrunde die Natur unserer Musik angeben können, die von der Musik, die sich der Dichter mit seiner lebhaften Einbildungskraft denken kann, ein gut Theil verschieden ist.

Der Komponist wird den Dichter weit bereitwilliger zu Aenderungen und zu gemeinschaftlicher Arbeit zu Einem Zwecke finden, wenn er vernünftige und in der Natur der Sache gegründete Dinge von ihm verlangt. Wer kanns aber itzt dem Dichter verdenken, daß er oft hartnäckig auf seiner ersten Meynung bestehet, wenn die Forderung des Komponisten Schlendrian, Mode, eigensinnigen Geschmack eines Einzigen, und dergleichen Dinge mehr, zum Grunde hat?

Wenn nun der Komponist mit dem vor sich habenden Stück zufrieden ist, dann wird er den Plan zum ganzen Stück überdenken, wird mit diesem Gedanken noch einmal das Stück lesen: die Hauptpunkte der Leidenschaft, wo sie am höchsten steigt, werden sich stark bey ihm eindrücken, er bezeichne sie.

Nun wird er das Stück noch einmal lesen mit vorzüglicher Aufmerksamkeit auf die einzelnen Theile, in welchen Graden die Leidenschaft bis zu jenem hohen Punkte steigt; er bezeichne sich wieder die Hauptgarde mit verschiedenen Zeichen von den kleinern Graden. Nun überdenke er alles noch einmal zum Ganzen: stimmt alles überein, so ist sein Plan fertig, und er wird den wahren Gang der Leidenschaft nicht verfehlen.

Ehe der Komponist nun aber zu arbeiten anfängt, hat er noch eine wichtige Betrachtung zu machen über die Charaktere der handelnden Personen. Er wird sie betrachten von Seiten ihrer herrschenden Leidenschaft und der Bestimmtheit derselben, von Seiten ihrer Würde, ihrer Wichtigkeit und Beziehung auf die Handlung, und endlich von Seiten des Einflusses, den alles dieses in den Ausgang der Handlung hat.

Er wird den Dichter eben so genau, wie dort beym Gange der Leidenschaft, in der Behandlung seiner Charaktere untersuchen, wird vorzüglich darauf sehen, ob der Dichter seinen Personen eine Hauptleidenschaft gegeben und wie er diese bestimmt hat: denn unser Singekomponist, wie wir ihn hier annehmen, kennt auch genau die Gränzen seiner Kunst, und weiß, daß sie nicht allemal die Modificationen der Empfindung und Leidenschaften auszudrücken fähig ist, wenigstens, daß der musikalische Ausdruck bey der verschiedenen Modification des jederzeit bestimmten und deutlichen Ausdrucks nicht fähig ist. Er wird sich auch hierüber mit dem Dichter zu vereinigen suchen.

Hat er nun das Schickliche und Angemessene der Charaktere bestimmt, dann fange er an zu arbeiten, und überlasse sich seinem Gefühle. Es werden ihn zuweilen einzelne Veranlassungen zu glänzenden Schönheiten, die nicht ins Ganze gehören, reizen, hinreißen wollen: ein Blick aufs Ganze, auf seinen Plan, wird diesen eitlen Reiz aber ersticken, wird das Gefühl des Künstlers beruhigen, erheben. Der junge feurige Künstler sage daher nicht, die Regel lege ihm Fesseln an, sie soll nur zum sanften Zügel dienen, das Genie dahin zu lenken, wo es am meisten hervorbringen, am stärsten wirken kann.

Dieses dünken mir die sichersten Mittel, ein musikalisches Ganze hervorzubringen. Arbeitet der Komponist so, mit der Ueberlegung und mit dem Blick aufs Ganze, dann werden wir durch seine Musik bald in die Empfindung versetzt seyn, die das Stück eigentlich erregen soll; dann werden wir in dieser Empfindung nicht durch unschickliche Dinge unterbrochen werden, sondern sie wird ungestört anwachsen und zu dem Grade steigen können, den der Dichter zum Augenmerk hatte.

Außer diesem großen Ganzen kann der Komponist auch, gleich dem Dichter, den einzelnen Theilen seines Werks eine gewisse Vollständigkeit geben, die mit der Ordnung der Theile unter einander zum großen Ganzen sehr wohl übereinstimmt. So wie es uns bey dem dramatischen Dichter sehr ergötzt, in jeder Hand-

lung, und oft in jeder Scene, einen bestimmten Schritt näher zum Zwecke, zu entdecken, und in diesem Schritt die Ausführung zu bemerken: so trägt es auch beym Komponisten sehr viel zu unserer hohen Ergötzung bey, jenes Bestimmte, jenes Ausführliche in seinen einzelnen Theilen, in jeder Arie, und, wo möglich, in jedem Recitativ zu bemerken. Und wir können dieses wohl zu der Vollkommenheit des Ganzen verlangen.

Noch eins: die Musik ist an sich selbst schon als Musik eine Ergötzung, ohne daß sie Empfindungen und Leidenschaft nachahmt. Sie darf uns eben nicht traurig, lustig und Erstaunen machen, und kann doch durch ein blosses angenehmes Gemisch von Tönen unser Ohr auf eine liebliche Art so kützeln, daß wir ergötzt werden. Sie kann ferner durch ihre mannigfaltige und künstliche Verhältnisse der Töne unter einander, durch die Verwickelung und Auflösung derselben, auf eine angenehme Art unsern Verstand beschäfftigen, und uns dadurch auf eine edle Art ergötzen. Endlich kann sie bedes verbinden. Dieß ist die Ursache, warum wir an bloßer Instrumentalmusik, die auch keine bestimmte Empfindung oder Leidenschaft ausdrückt, dennoch Vergnügen finden. Dieß ist auch die Ursache, daß Mannheimer Instrumentalmusik, die das Ohr angenehm kützelt, dem bloßen Liebhaber vorzüglich gefällt; daß sogenannte Berlinische Musik, die den Verstand beschäfftigt, dem gelehrten Kenner vorzüglich gefällt; und daß vernünftige Verbindung von beiden, dem billigen und gefühlvollen Kenner die höchste Ergötzung bey der Instrumentalmusik gewährt.

Die vernünftige Anwendung dieser an sich selbst schon ergötzenden Musik, zur Bereicherung und Vervollkommung der Leidenschaft nachahmenden Singemusik, wird dem Komponisten nicht nur erlaubt, sondern sogar nothwendig anzurathen seyn. Nur vergesse er nie, daß die Anwendung davon vernünftig seyn muß, daß sie in Beziehung auf Leidenschaft, Person und Ort schicklich sey, und dem höheren Endzwecke untergeordnet bleibe. Der Componist, der dieser Verbindung fähig ist, gewährt uns die edelste und höchste Ergötzung, die die Tonkunst zu gewähren vermag, u. s. w.

IV.

Heilig mit zwey Chören und einer Ariette zur Einleitung, von Carl Philipp Emanuel Bach. Hamburg, im Verlag des Autors, 1779.

"— — — Eigentlich schicken sich weder Arien noch Recitative in die Kirche; am wenigsten Arien von so üppigem und spielendem Gesange, dergleichen in den meisten neuen Kirchenmusiken befindlich sind. Die Chöre scheinen sich allein für die Kirche zu schicken, sie allein flößen dem versammelten Volke die Andacht und Ehrfurcht ein, die das Herz im Tempel Gottes erfüllen sollen.

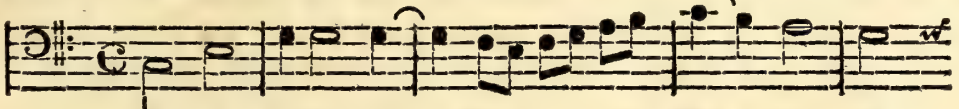
In der einzelnen Arie stört die schöne Stimme die Andacht eben so sehr, als die schlechte, und vielleicht noch mehr: denn sie zieht unsere Aufmerksamkeit an sich, und vergnügt uns da, wo wir sollen erbaut und gerührt werden, und zwar auf andre Weise gerührt, als es die Schönheit der Stimme thut. Ueberhaupt gehört der blumenreiche und verzierte Gesang gar nicht in die Kirche, gar nicht zur wahren Würde und zur wahren erhabenen Schönheit der Tonkunst, so sehr er sie auch zu ihrer übrigen Anwendung bereichert. Nur der reine und einfache Gesang, der geradezu aus der bestgeordnetsten reinsten Harmonie entspringt, das ist der wahre edle Gesang, das ist der Gesang der Kirche, und der kann am vollkommensten in den Chören statt finden. Nur die vollkommenste Folge oder Continuität der Harmonie, — die desto vollkommner ist, je mehr das Vorhergegangene Vorbereitung zur Folge ist, je mehr es die Folge nothwendig macht, — nur diese Continuität der Harmonie, wenn sie zugleich die beste Fortschreitung jeder einzelnen Stimme, und vorzüglich der Oberstimme hat, ist wahre Schönheit der Tonkunst, die nie und bey keinem ihre edle Wirkung verfehlt; und nur so gehört die Tonkunst in den Tempel.

Diese würdige heilige Musik erfordert und verdient alsdann aber auch eine ganz andere heilige Poesie, als die bisherigen geistlichen Poesien größtentheils gewesen, eine heilige Poesie, die dem ganzen Volke verständlich, wichtig und heilig ist, die ihm nicht erst durch gedruckte Texte, auch nicht durch den Sänger erst bekannt gemacht würde: sie müßte ihm schon lange im Herzen heilig seyn, und nun durch die Gewalt der Töne tiefer

einge-

eingeprägt werden, ihm noch wichtiger, noch heiliger werden. Dies ist die wahre Vereinigung der edlen Dichtkunst und der edlen Tonkunst zu ihrem größten Nutzen, zu ihrem höchsten Zwecke. " — —

Diese Idee, von der ächten edlen Kirchenmusik, die ich vor einigen Jahren an einem andern Orte äußerte, ist hier in diesem meisterhaften Heilig — die Einleitungsariette ausgenommen — so vorzüglicher erfüllt, daß ichs nicht lassen konnte, es, wenn gleich nicht als eines der neuesten, doch als eines der merkwürdigsten musikalischen Werke anzuzeigen. Außer der fleißigen zweckmäßigen Arbeit und meisterlichen Vollendung des Ganzen, zeigt sich hier auch unsers Bachs Originalgenie in einem großen gewaltigwirkenden Zuge. Die Chöre der Engel und der Völker wechseln ab und singen gegen einander: da modulirt nun das Chor der Engel immer in entfernte fremdere Töne; hebt leise an, tönt einen Augenblick stärker und wieder leise, wie Harfengelispel erzeugt von wehender Himmelsluft: und das Chor der Völker fällt dann gewaltig in den helltönendern entfernten gewöhnlichern Ton, und bleibt stark. So hebt der erste Engelgesang in F dur an, geht schnell in Fis dur und schließt mit halbem Schluß in Cis dur, und das Chor der Völker fällt in D dur ein und schließt in D dur. Drauf hebt das Chor der Engel wieder in H dur an, und schließt in Fis dur: und nun fällt das Chor der Völker wieder in G dur ein und schließt so. Hier fällt das Chor der Engel wieder in F mol ein und schließt in H dur, worauf das Chor der Völker wieder in C dur einfällt, und so schließt. Nun vereinigen sich beyde Chöre zu den Worten: **Alle Lande sind seiner Ehre voll**, für die das sehr ausdrückende Fugenthema



meisterhaft, ohne zu gesuchte verwirrende Effekttödtende Künsteleyen, ausgeführt wird.

Jene schnelle Tonwechselungen sind nun nicht an und vor sich selbst so merkwürdig, denn nichts ist leichter als durch enharmonische Rückungen in noch entferntere Töne schnell überzugehn, und ihre zu häufige Anwendung zeigt nur oft den Mangel ergiebigen Genies an. Aber die Anwendung derselben zum Ausdruck, zur Charakterisirung des Himmels- und des Erdenchors, die ist groß, und eben die Symplicität des Mittels macht den Zug zum Orginalgeniezug. Alsdann die meisterhafte Vertheilung des forte und piano! —

Könnt' ich je dieß Heilig so meisterhaft ausführen hören, als es gearbeitet ist! Aber das wirds bey unsern Sängern und Geigern und Pfeiffern nie! Man setzt immer mehr das größte Verdienst in Geschwindigkeit und zweckloſem Hokuspokus, und so findet man fast selten mehr einen Sänger und Spieler, der rein intoniren und den Ton bedeutend halten und führen kann. Nun aber gehören zu einem solchen Chor wenigstens funfzig wahre Sänger und noch mehr Instrumentalisten: da giebts denn ein Heulen und Streichen daß einem Herz und Ohr weh thut. In mehr als einer großen Stadt hab' ichs schon aufführen hören, aber ich muß gestehn, daß ich noch nicht einmal eine Idee davon hätte, wäre mir nicht die Partitur zu Gesichte gekommen.

Große freye Reichsstädte könnten ihrer innern Verfassung nach, noch am ersten wahre Kirchenmusik haben, und sollten sie ihres eigenen Wohls wegen ernstlicher suchen. Aber da müßte nicht der Magistrat oder das Volk Sänger und Spieler wählen und annehmen: einen solchen Mann wie C. Ph. E. Bach zum Musikdirektor wählen, das ist jener Sache, alles übrige muß nun allein die Sache des Musikdirektors seyn. Zu guter Belohnung aller der nöthigen Glieder für eine würdige Kirchenmusik würde sich das Volk gewiß eben so bereit finden lassen, wie zu Erbauung hoher Thürme, wenns ihm nur eben so ernstlich angedrungen würde, und gewiß noch bereitwilliger als zu Erhaltung eines Theaters, das doch weit kostbarer ist. Könnt' ich wie Rousseau stark und treffend und überzeugend schreiben, ich würde an alle freyen Reichsstädte erst seine vortrefliche Schrift über die Verderblichkeit eines Theaters in Genf, und dann meine eigne über die Wichtigkeit einer wahren ächten Kirchenmusik addressiren. Wirkte das, wie es sollte, o wie würden mir dann ihre Herzen bey der ersten ächten Aufführung dieses Heiligs danken!

V.

Ariadne auf Naxos, ein Duodrama, von Georg Benda in Partitur. Leipzig bey Schwickert.

Ein wichtiges Geschenk für jeden ächten Tonkünstler und Tonkunstfreund, der ein solches Werk in einer solchen Partitur zu benutzen und zu genießen weiß.

Mit diesem Schauspiel gab uns **Benda** vor sechs Jahren eine ganz neue lyrische Schauspielgattung, zu der **Rousseau** den Franzosen vor zwanzig Jahren schon die Idee und das poetische Muster in seinem **Pygmalion** gab. Hätte damals ein Mann wie **Benda** diese Poesie in Frankreich musikalisch bearbeitet, und sie so aufs Theater gebracht, das Stück hätte gewiß eine sehr auffallende unvergeßliche Epoche gemacht. **Benda** unbekannt mit Rousseaus Idee, — denn er lebt wie alle wahrhaftig große Künstler sein eignes in sich verschlossenes Künstlerleben — Benda fiel bey uns auf dieselbe Idee, wählte ein viel interressanteres Sujet in der **Ariadne**, bearbeitete es mit großem Genie, brachte es auf unsre — — Schaubühnen; und was geschah? die Neugierde Aller beschaute es, und mit ihr war alles befriedigt nach gethaner Beschauung. Er hat uns noch eine **Medea** gegeben, in der sich der denkende, vollendende Meister mehr noch zeigt, und beyde Stücke werden kaum alle halbe Jahr noch einmal gesehen.

Das ist die Geschichte des deutschen Theaterbublikums und der Ariadne. Hier ist die Meinige. Briefe von Gotha und Leipzig her verkündeten mir die Erscheinung der Ariadne. Da entstanden bey mir allerley Raisonnements von unnatürlicher übeltönender Vereinigung der Rede und Musik, von unzeitiger Unterbrechung der Handlung durch Zwischenspiele, von unbestimmtem, schwankendem, musikalischen Ausdruck, von unvermeidlichen malerischen Spielereyen in Musik, von Flickwerk unvereinbar zu einem Ganzen, u.s.w. So stands bey mir, als zum erstenmal bey uns Ariadne gegeben wurde: meine Schritte nach dem Schauspielhause waren nicht die schnellsten. Die Ouvertüre hub an, und nun stellt ich mich in Positur zu beobachten: des Vorhangaufziehens war ich mir, hingerissen durch die unaussprechlich herrliche Ouverture, schon kaum halb bewußt; so war das Stück zu Ende, und ich stand von namenlosen Gefühlen durchdrungen, hin und hergeworfen, meiner selbst unbewußt wie angezaubert da. Das gieng mir bey den beyden folgenden Vorstellungen fast eben so. Hinterdrein, da ichs zehn zwölfmal gesehen hatte, da beobachtete ichs wol, daß an all jenen Einwürfen die die Spekulation giebt, etwas dran wäre: aber Bendas Genie hat einen solchen Zauber über das Ganze ausgegossen, daß die Wirkung seiner Musik bey jedem Menschen von Gefühl alles Raisonnement bey weitem überstimmt. Selbst Stellen, die mir hernach als tadelhaft erschienen, reißen mich noch oft beym Klavier so hin, daß ich mich aller vorhergegangenen Kritiken darüber ärgere und schäme.

Ich hoffe nicht Leser zu haben, die mit der Einrichtung dieser Gattung noch nicht bekannt sind; indeß wer weiß? — Rede und Musik sind hier vereinigt: der Schauspieler deklamirt seine Rolle — die aus lauter Monologen besteht — ohne musikalische Vorschrift. Nach geendigten Perioden, bey wichtigen Momenten der Handlung, oft auch nur nach einzelnen Ausrufungen hält er inne, die Musik tritt ein, setzt die Empfindung fort, kündigt auch wohl den folgenden Gang der Empfindung an, während dessen der Schauspieler durch Action spricht; und bey äußerst hohen Punkten der Leidenschaft, geht Musik und Rede auch wohl zugleich fort. Die Zwischenspiele sind nun meist einzelne Gedanken, in verschiedenen Tönen und Zeitmaßen. In der **Medea** hat **Benda** einige Stellen fortdaurend Arienmäßig behandelt, so, daß das Zwischenspiel einer solchen Stelle, ein ganzes kleines Musikstück in bleibender Bewegung mit ausgeführtem Thema ist. Die wirkliche hervorstechend starke Wirkung dieser Stellen, verleitete mich in meinen beyden Duodramen **Prokris und Cephalus** und **Ino**, häufigern Gebrauch davon zu machen, und für jede Leidenschaft, für jeden Hauptheil der Leidenschaft, ein Thema auszuführen, um so mehr Einheit ins Ganze zu bringen. Ich habe aber bey der Aufführung nicht die Wirkung bemerkt, die ich mir davon versprach. Dem Raisonnement scheint dieß ohne Anstand vorzüglicher, dabey ists bey allem Anschein besserer, überdachterer Arbeit, gewiß leichter als für jeden Gedanken, für jeden Moment einen neuen so ausdrückenden, treffenden und musikalisch schönen Satz zu erfinden, wie es all' die Zwischenspiele in Bendas Ariadne sind. Doch ich werde zu weitläuftig, will ohnedem diesem Werke nächstens

eine

eine Abhandlung über diese Gattung einrücken; hier also nur noch die historische Nachricht, daß die Königinn von Frankreich im vorigen Jahr zweimal an unsern wahrhaftig großen Benda schrieb, und ihn bat seine Ariadne, die sie von Wien her kannte, in Paris selbst aufführen zu sehen. Das erstemal schlug er es aus, zu herzlich anhängend an seinem lieben Georgenthal, wo er ganz sich selbst lebt: wiederholtes Ersuchen und Zurede seiner Freunde brachten ihn endlich nach Paris hin, wo seine **Ariadne** mit sehr großem Beyfall bereits aufgeführt worden.

Ich kann diese Anzeige nicht schließen ohne meine Leser zu fragen, ob sie auch schon die beyden herrlichen Singespiele unsers G. **Bendas, Romeo und Julie** und **Walder** besitzen? Wo nicht so können sie für Musik gar nichts Angelegentlichers haben, als diese unbeschreiblich schönen Stücke zu suchen.

VI.

Clavierſonaten für Kenner und Liebhaber mit Rondos, von Carl Philipp Emanuel Bach, 1781.

Sammlung vermiſchter Klavier und Geſangſtücke, für geübte und Ungeübte, von Georg Benda. Zweiter Theil. Gotha bey Ettinger, 1781.

Six Sonates pour le Clavecin ou le Piano forte, par Mr. G. Hayden, Oeuvre XVII. Amſterdam & Berlin, chez Hummel.

Sechs Sonaten für das Klavier, von Ernſt Wilhelm Wolff. Leipzig bey Breitkopf, 1781.

Sechs Sonaten für das Klavier, von Natanael Gottfried Gruner in Gera. Leipzig bey Breitkopf, 1781.

Sechs Sonaten für das Klavier, von Johann Gottfried Vierling, Organiſt zu Schmalkaden. Leipzig, 1781.

Dieſes ſind mir die wichtigſten unter denen im vorigen Jahre herausgekommenen Klavierſachen. **Bach** und **Benda** zeichnen ſich hier beſonders aus, durch große edle Manier im Scherz und Ernſt, **Hayden** durch originälle männliche Laune, **Wolff** durch Witz und Galanterie, **Vierling** und **Gruner** durch Fleiß und Mannigfaltigkeit.

In der Bachſchen Sammlung iſt die dritte Sonate aus F mol bey weitem die vortreflichſte. Es iſt die, mit der mich Herr Kapellmeiſter Bach vor neun Jahren als Manuſcript ſo hoch beſchenkte, von der ich im zweiten Theil meiner Briefe mit ſo gerechten Enthuſiamus deklamirte, und die ich bis zum Tage der Erſcheinung im Druck wie ein Heiligthum in meiner Brieftaſche trug. Mir iſts noch immer, als ſey ſie ſelbſt Bachs vortreflichſte Sonate: redender, ſingender, durch jede Anwendung des Genies und der Kunſt hinreißender kann ich mir nichts denken.

In der Bendaſchen Sammlung befinden ſich einige geiſtliche Recitativen und Arien von großer Arbeit und edlem Ausdruck. Die Sängerinnen haben was dran zu ſingen, nicht zu Kollern ſondern zu **Singen.**

Unter den Haydenſchen Sonaten iſt die dritte, fünfte und ſechſte von vorzüglich ſchönen edlen Charakter.

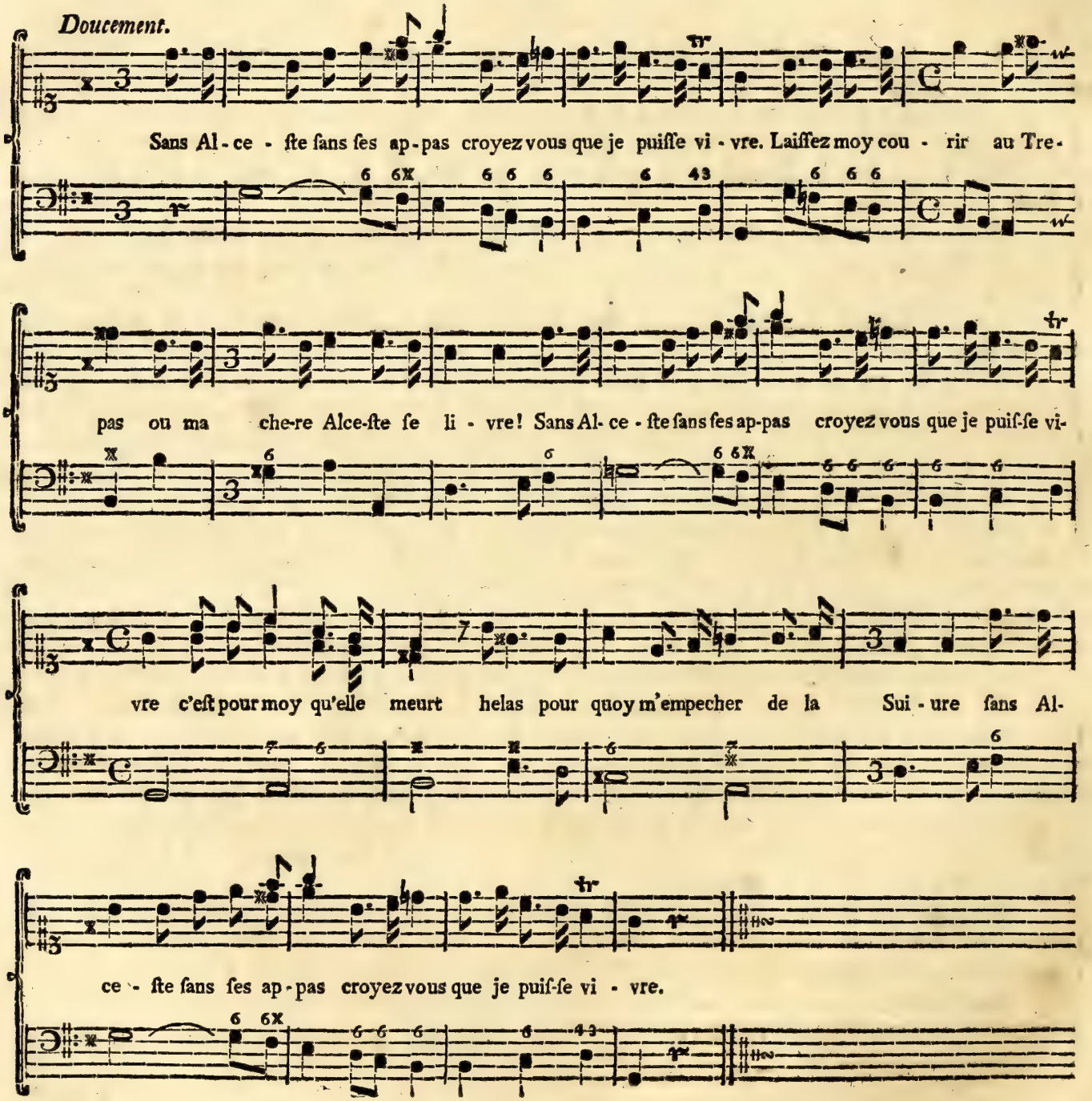
In den Wolfſchen Sonaten ſollte man den ſonſt ernſten Komponiſten, der ſchon das Gepräge eines künftigen klaſſiſchen Komponiſten zu tragen ſchien, nicht erkennen, ſtände nicht ſein Name vor, und wären nicht ſchon von ihm die allerliebſten kleinen Klavierſonaten (1779) heraus. Scherz, Witz und galante Wendung gaben ſich in den kleinen Sonaten faſt leichter, als in dieſen größern, wenigſtens ſieht man hier den Vorſatz galant ſeyn zu wollen, zuweilen mehr durch. Einige Stücke giebts aber drinnen, die an feiner, ich möchte ſagen artiger Empfindſamkeit und witziger Geſchmackfeinheit faſt unübertrefbar ſind: als das zweyte Stück der erſten Sonate und das erſte Stück der vierten, u. a.

Herrn Gruners Sammlung hat gewiß die Erwartung aller ſeiner Pränumeranten weit übertroffen, und er verdient nun, daß man ſich für den zweyten Theil dieſer Sonaten, den er angekündigt, doppelt intereſſire: einmal wieder, wegen ſeines Unglücks durch den Geraſchen Brand, und dann wegen ſeiner muſikaliſchen Talente und ſeines Fleißes.

Herr Vierling zeigt in dieſen Sonaten ſehr wol, daß ſich die ſtrengen und wahren Lehren ſeines Meiſters, **Kirnberger** auch mit Geſchmack und Gefühl vereinigen laſſen. Die Fortſetzung ſeiner Sonaten wird gewiß nicht kalt aufgenommen werden.

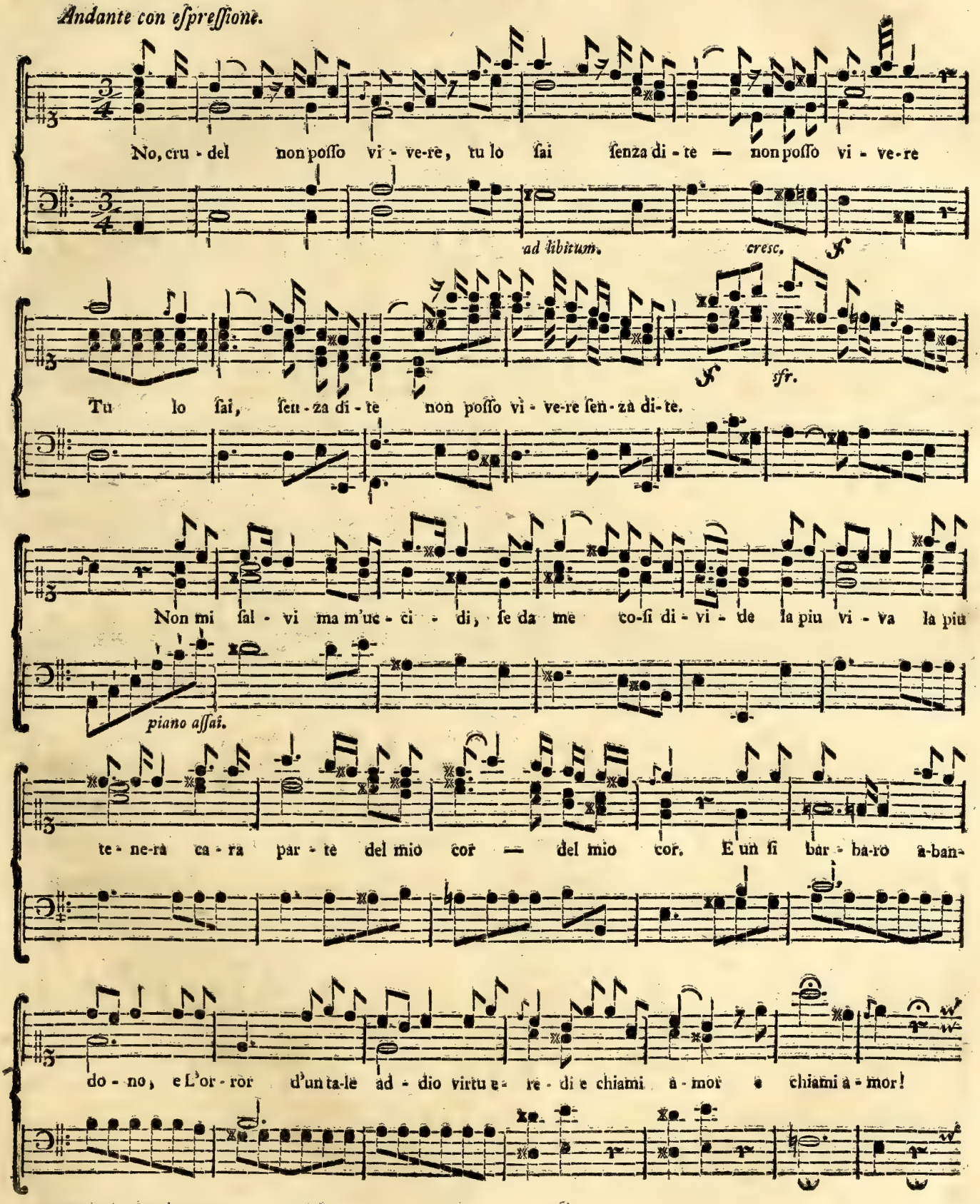
Merkwürdige Stücke
großer Meister verschiedener Zeiten und Völker.

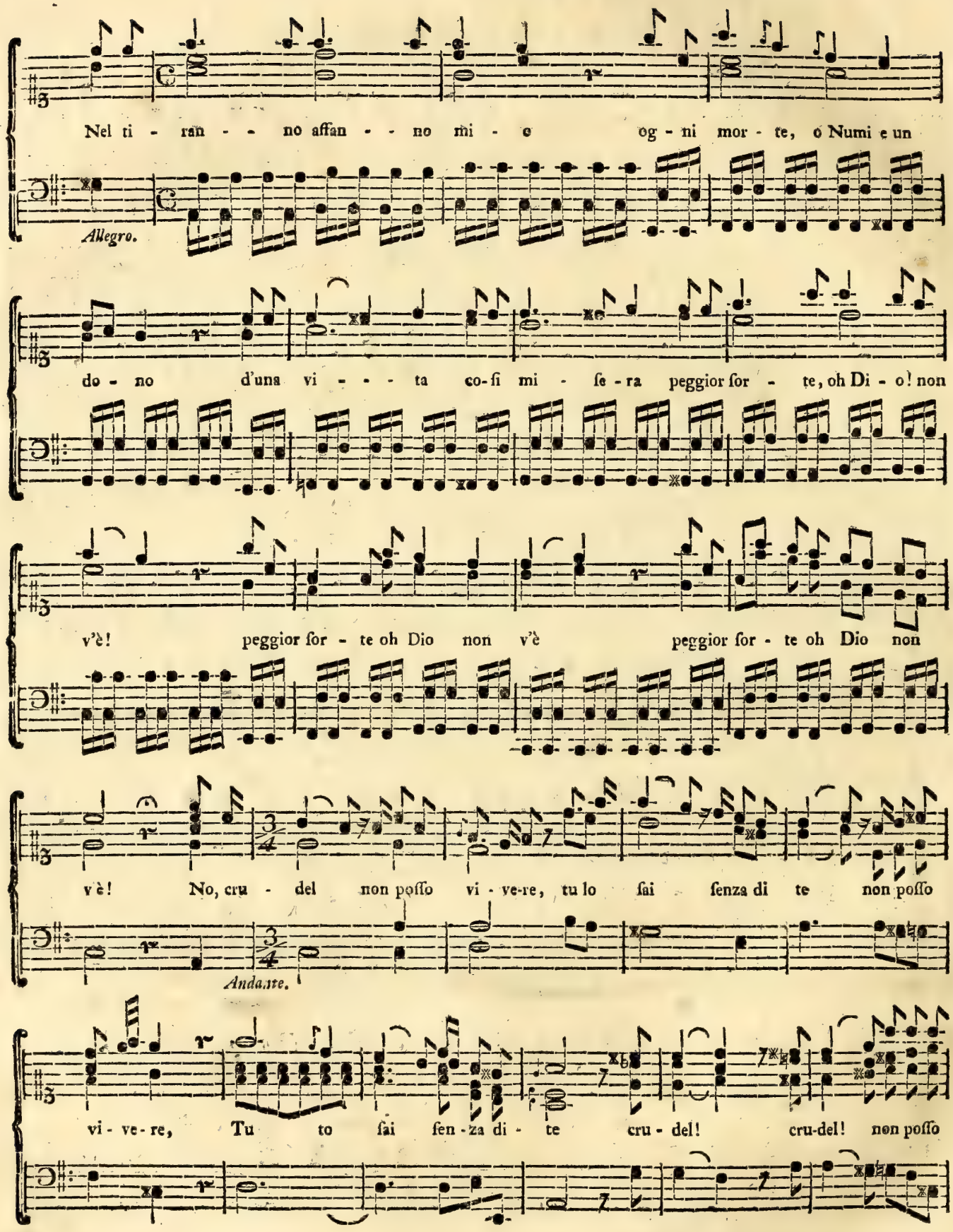
Lulli.

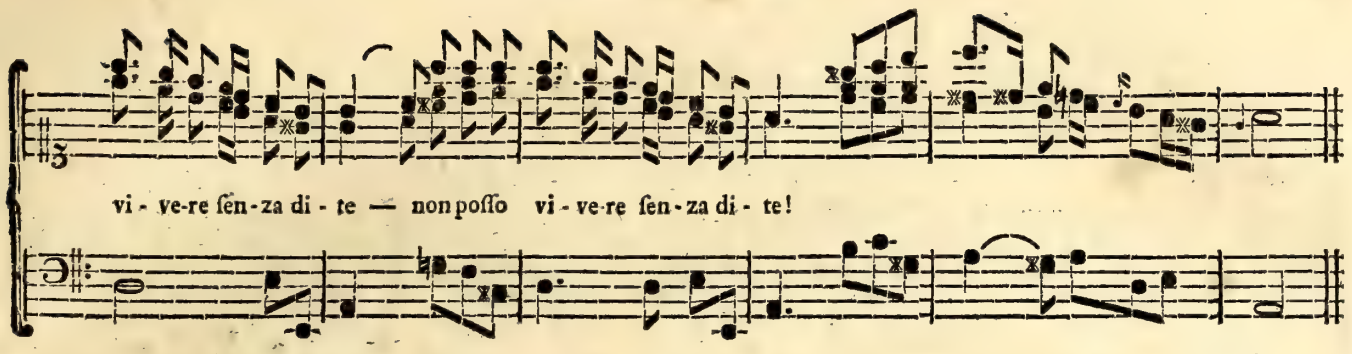


Gluck.

Andante con espressione.




Nel ti - ran - - no affan - - no mi - o og - ni mor - te, o Numi e un
Allegro.
do - no d'una vi - - - - ta co-fi mi - ſe - ra peggior for - te, oh Di - o! non
v'è! peggior for - te oh Dio non v'è peggior for - te oh Dio non
v è! No, cru - del non poſſo vi - ve-re, tu lo ſai ſenza di te non poſſo
Andante.
vi - ve - re, Tu to ſai ſen - za di - te cru - del! cru-del! non poſſo



Gluck und Lulli.

Hier iſt dieſelbe Szene aus der Alceſte von **Gluck** und **Lulli** bearbeitet. Es bedarf wol keiner weitläuftigen Zergliederung, um zu zeigen, wie unendlich wahrer und ſchöner ſie im **Gluck** bearbeitet iſt. Schon die Wahl der Tonart, die mannichfaltigern bedeutenden Modulazionen, und die leidenſchaftliche Abwechſelung der Bewegung, geben ihr großen Vorzug, und dann die herrliche Akzentvolle Melodie, das ſchnelle Fallen und Steigen der Stimme, die ſehr ausdrückende Anwendung von ſchweren übermäßigen Intervallen — doch das läßt ſich nicht ſo mit Worten zeigen und zergliedern; **Das fühlt ſich nur, das ſagt ſich nicht.**

Aufm Papier ſiehts faſt aus, als wenn bey den Worten:

Nel tiranno affanno mio
Ogni morte, o Nume e un dono:
D'una vita coſi miſera
Peggior ſorte, oh Dio! non v' è.

die Ausweichung und der Schluß in C dur wieder die Leidenſchaft wäre. Allein, bey der Aufführung fühlt man's wohl, daß die Wirkung dadurch gewinnt; da der ganze vorhergegangene Geſang in der weichen Tonart verweilt hat, ſo wird dieſes auffahrende ſich empörende Gefühl, durch die harte Tonart wirklich ſtärker ausgedrückt. Daß es nicht zum Ausdruck der Freude werde, dafür iſt durch den chromatiſchen Gang bey den Worten:

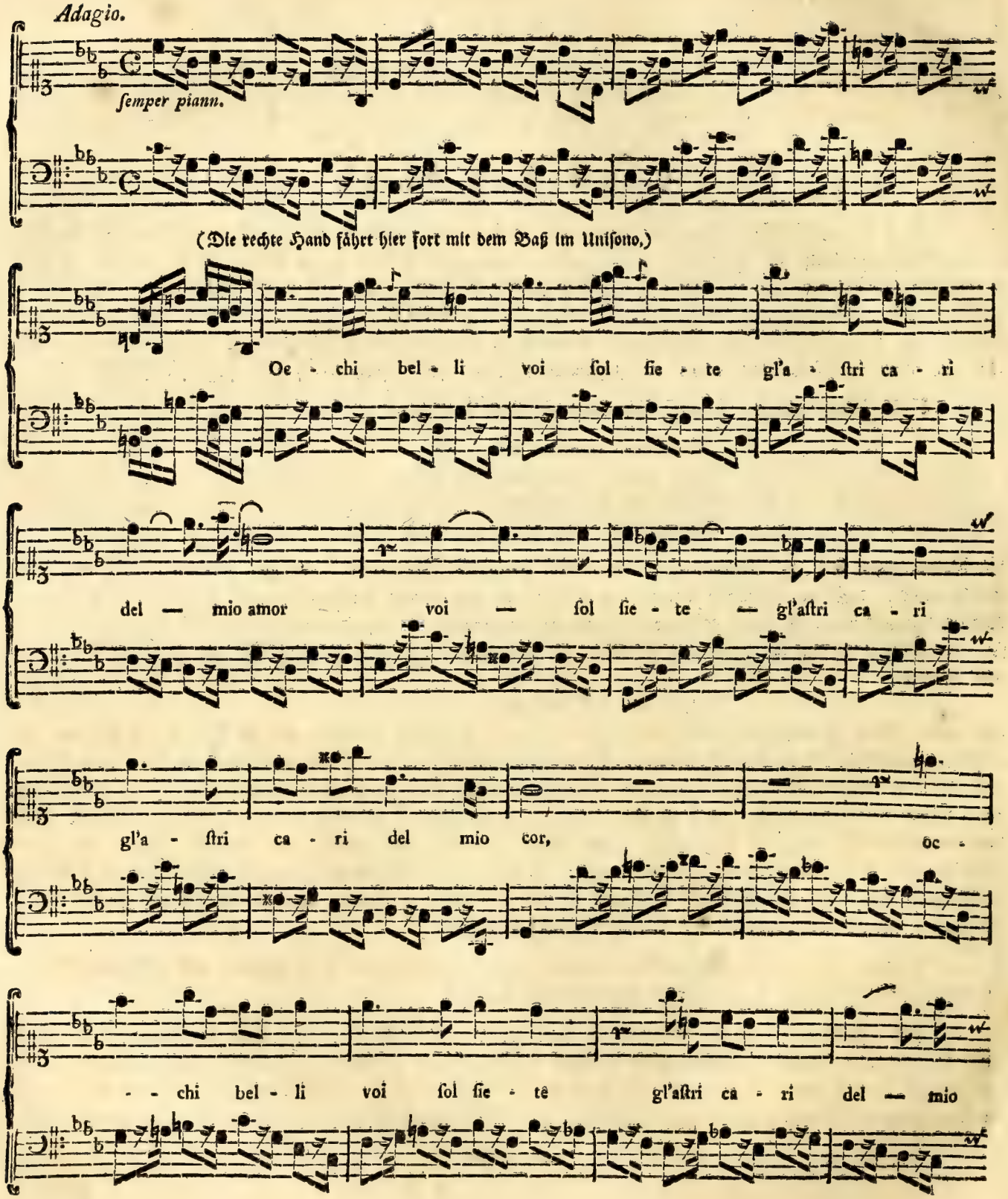
D'una vita coſi miſera,

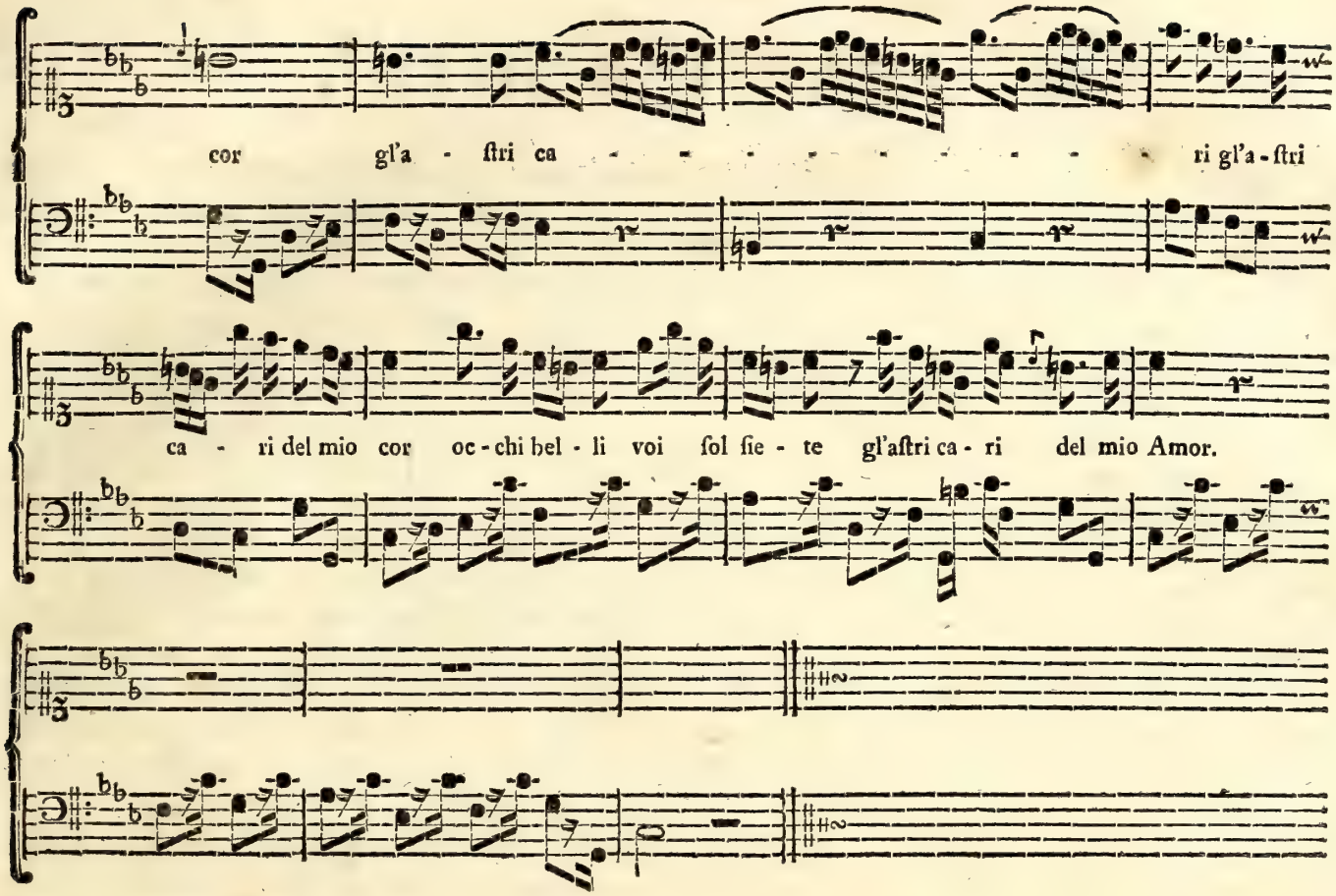
und durch ſchnell abwechſelndes forte und piano geſorgt. Es bleibt vielleicht nur der Schluß des Allegros, wo nicht gegenwirkend, doch ohne Wirkung. Dadurch gewinnt aber wieder der Uebergang in die weiche Tonart und in die langſamere Bewegung, offenbar. Unter hundertmal, iſt es gewiß neun und neunzigmal Affektwiedrig, aus einer geſchwinden Bewegung ſchnell in eine langſame überzugehn: hier aber ſcheints mir ſehr natürlich. Das wüthende Gefühl, ſo ſich in Ausrufung an die Götter ausließ, geht wieder beym Anblick des geliebten ſterbenden Weibes in Wehmuth und Zärtlichkeit über. Tief in die Seele dringt hier die Wiederholung des erſten Geſanges; und dann der verſtärkte Ausdruck am Schluß auf das Wort: crudel! crudel! das iſt ein wahrer Geniezug. Vielbedeutend iſt auch das kurze ſteigende Ritornell.

Solcher Meiſtergeſänge unſers von wenigen, ſelbſt ſeiner Lobredner, ganz erkannten und gefühlten **Glucks**, werd' ich künftig mehrere meinen Leſern und Sängern vorlegen.

Im **Lulli** wird man hier übrigens die nackte Wahrheit der Deklamazion nicht verkennen. Man findet hier die faſt unmerkliche Vermiſchung der gleichen und ungleichen Bewegung zum Behuf der Deklamazion, um einzelne Worte nicht unnöthig zu dehnen, die bey Stücken, wo es vorzüglich auf Deklamazion angeſehn iſt, billig nicht ſo unangewand bleiben ſollte, wie es itzt geſchieht. Gluck hat ſie in ſeinen Opern oft mit großem Erfolg angewandt.

Händel.


Adagio.
semper piann.
(Die rechte Hand fährt hier fort mit dem Baß im Uniſono.)
Oe - chi bel - li voi ſol ſie - te gl'a - ſtri ca - ri
del — mio amor voi — ſol ſie - te — gl'aſtri ca - ri
gl'a - ſtri ca - ri del mio cor, öc -
- - chi bel - li voi ſol ſie - tê gl'aſtri ca - ri del — mio



Händel.

Dieſer liebevolle edle Geſang aus Händels Paſtor fido, eine ſeiner erſten Opern, iſt wol ein wahres Muſter edler ſchöner Symplicität und lebendigem Ausdrucks. Um die Melodie in ſchönem ſanftem Gange zu erhalten, iſt der Ausdruck der Unruhe des Singenden in die Begleitung gelegt, die von allen Inſtrumenten pizzicato im Uniſono geſpielt wird. Selbſt das pizzicato, ſonſt immer faſt Spielerey, das ſanfte Erbeben der Saiten verſtärkt den Ausdruck der innern Unruhe, die ſchon durch die ungleiche Bewegung ſchön getroffen iſt. In der Melodie das ſanfte Winden durch die zunächſt liegenden Töne, meiſt halbe Töne; das ſanfte, nicht langſame Moduliren, in die verwandteſten Mol- und Durtöne; dann der herrliche unerwartete Eintritt nach dem kurzen Zwiſchenritornell: das Ohr, daß ſich beym Uniſono immer die angedeutete oder gewöhnliche Harmonie denket, vermuthet über dem D im Baß den harten Dreiklang, und unerwartet tritt die ſanfte kleine Terz ein, und bleibt liegen zur noch angenehmern kleinen Septime; dann wieder das ſanfte Moduliren nach allen nahverwandten Tönen in ſo wenig Takten — ſolche Mannigfaltigkeit giebt lebendige Einheit! — Und nun die kleine Dehnung, wie ſchmeichelnd, wie liebevoll, wie erhöht durch das, nur für ſie, Schweigen des Baſſes, dann der lebhaftere Gang zum Schluß; und nun das ganze Aushauchen Ausſchütten des überſtrömenden Gefühls in den beiden letzten Takten — o! wer das nicht alles fühlte, für den blickte und ſeufzte ſeine Liebe vergeblich ſanft auf! umirrte vergeblich ihr liebevolles Auge den Vielgeliebten; verſchlänge, verlöre ſich vergeblich das feſt an ihm hangende Auge in dem ſeinen; eilte vergeblich die Holde in ſeine Arme; hauchte all' ihre Liebe in ſeinen Buſen — denn ſo erſcheint mir der Sänger, ſing ich dieſen entzückenden Geſang!

Stimmphisiognomik.

Kein phisiognomisches oder patognomisches Zeichen ist für mich so sicher — möchte fast sagen so untrüglich — als die menschliche Stimme. Sey's nun, daß bey mir der Sinn des Gehörs am meisten geübt gebildet worden, oder daß die Menschen die Sprachorganen weniger in ihrer Gewalt haben, sie nach ihren Absichten zu modifiziren, zu verstellen, oder daß die wenigsten Menschen es bis itzt der Mühe nicht werth geachtet haben, darauf zu achten. — Ich thue oft Fragen an Leute, deren Beantwortung ich für jeden Fall Wort für Wort voraus weiß, um nur an dem Ton ihrer Stimme zu hören, in wieweit es ihnen denn doch in dem Augenblick gerade Ernst ist oder nicht. Hab' ich einmal die Stimme eines Menschen gehört so frappirt mich sein Gesicht selten mehr: seh' ich noch seinen Gang dabey so trügt mir selten meine Erwartung von seinem Gesicht. Mädchen und Weiber, die die Naive im hohem Grade täuschend zu spielen wußten; feige Jünglinge, die sich gar sehr das Ansehen des Muthigen und Entschloßenen zu geben wußten; Männer, die fast allgemein für Selbstdenkende, Gründlichunterrichtete gehalten wurden, hab' ich oft bey dem Ton ihrer ersten Rede dafür erkannt, wofür sie sich später Mehrern zeigten, und was sie wirklich waren. Es konnte nur in der richtigern Wirkung der Stimmen auf mein Ohr liegen, daß mein Urtheil oft gleich in dem ersten Augenblick so weit von dem Urtheil andrer Männer und Weiber abging, von deren Beobachtungsfähigkeit und phisiognomischen Sinn ich überzeugt bin. Vielleicht liegt auch hierinn der Grund, warum der liebe, edle, tiefblickende **Lavater** nicht mehr für Stimmphisiognomik beobachtet, nicht mehr darüber gesagt hat: wiewol es bey ihm auch schon der gewaltige Umfang seiner Materien hinlänglich erklärt. Indeß hat er doch hie und da auch diese Materie, wiewol nur leicht berührt. Im ersten Bande führt er eine nicht unbedeutende Stelle aus **Gellerts moralischen Vorlesungen** an; sie heißt:

„Auch die Stimme ist oft der freiwillige Ausdruck unsers Charakters, und sie wird also auch das Gute und Fehlerhafte desselben an sich nehmen. **Es giebt einen gewissen Ton, der das Leere des Verstandes verräth, man würde ihn verlieren, wenn man Denken lernte.** — Das Leben der Stimme bleibt allezeit das Herz mit seinen guten Neigungen und Empfindungen.“

Weiter hin (S. 75) sagt Lavater sehr wahr:

„Stimme wird durch Laster und Tugend wie das Gesicht verschlimmert oder verschönert.“

Noch weiter (S. 153) heißt es:

„Sollte die Natur ihre Sprache dem Ohr und Auge des Menschen, so ganz unverständlich oder so „gar schwer gemacht haben? Ihm Aug' und Ohr, Gefühl, Nerven, innern Sinn gegeben haben, und „selbst die Sprache der Oberflächen ihm so unverstehbar gemacht haben? Sie, die die Töne fürs Ohr, „das Ohr für die Töne gemacht hat? Sie, die den Menschen so bald sprechen, und die Sprache verstehn „lehrt?“

Seite 181. erzählt Lavater ein sehr wichtiges, mir gar nicht unwahrscheinliches Faktum:

„Ein gewisser Herr Fielding in England der völlig blind war, unterschied die Schuldigen und Unschuldigen blos an dem Ton und Charakter ihrer Stimme, mit erstaunender Sicherheit.“

Künftig mehr hierüber. Es sey dieß nur ein Fingerzeig für denkende kunstsinnige Tonkünstler, die hierinnen durch die feinere Ausbildung ihres Ohrs viel voraus haben. Im **de Brosses über Sprache und Schrift**, vorzüglich in den Nummern **20, 21, 22 und 23**, stehen auch hiehergehörige wichtige Bemerkungen.

Nazionaltänze.

1.

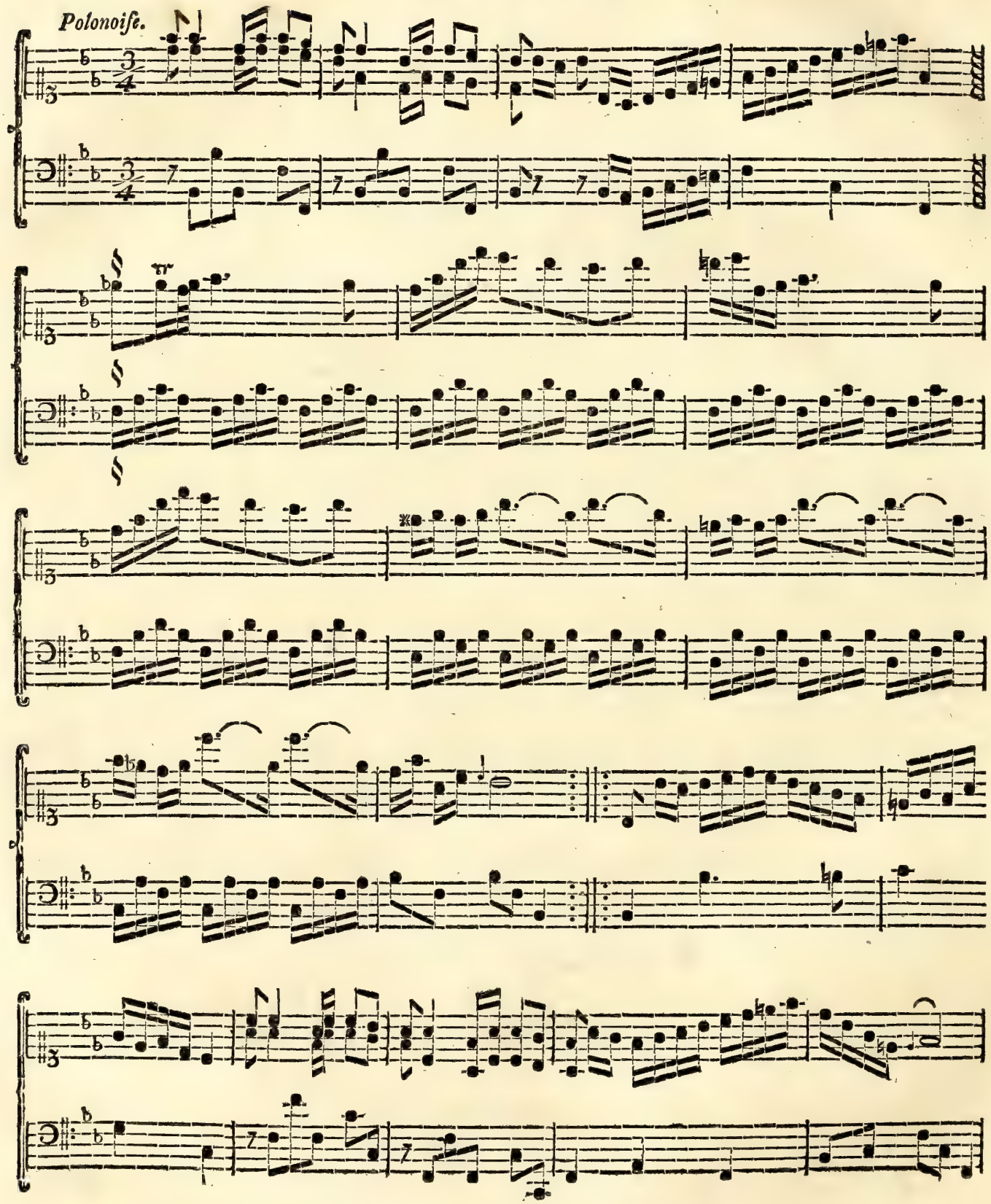
Polnisch.

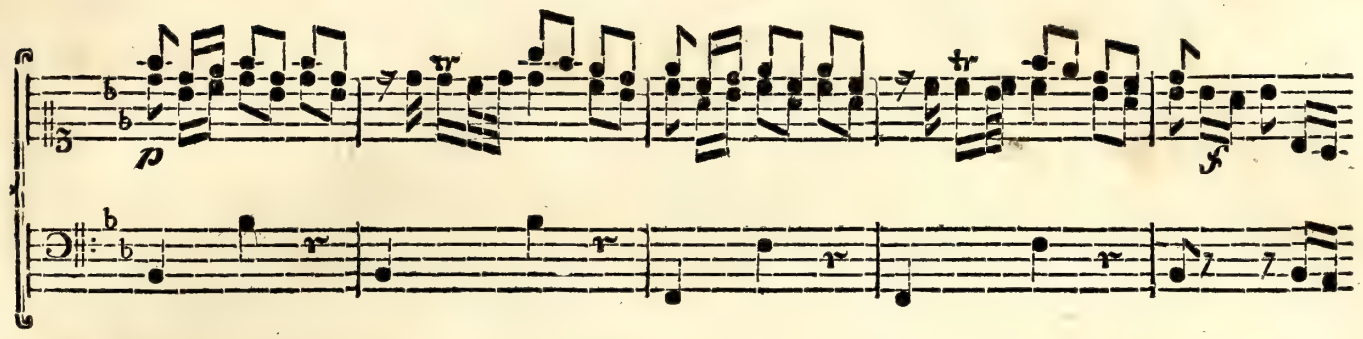
Es ist vielleicht kein Tanz so sehr Bild und Ausdruck des Nazionalcharakters, als der polnische. So wie eine sonderbare Mischung von Hochmuth, Hofarth und kriechendem Wesen, der Hauptzug des polnischen Nazionalcharakters ist, so ist auch in dem rythmischen Gange der Polonoise, eine ganz auffallende Mischung von Majestät und Kleinheit. Der lange Dreivierteltakt, die vielen singkopirten Noten, der oft freye und schnelle melodische Gang, die häufigen starken Akzente, all' das macht einen gar auffallenden Kontrast, mit dem schnell und oft abwechselnden forte und piano, und mit den unvorbereiteten kurzen Schlußfällen auf dem zweiten, sogenannten schlechten Taktheil des letzten Takts. Ja die melodischen Schlußnote wird eigentlich erst auf dem letzten, also schlechtesten Taktheil, und zwar nur sehr schwach gehört, denn der Vorschlag vor der letzten Note, bekömmt den Akzent, und die letzte Note selbst wird so kurz abgezogen, das man sie fast gar nicht hört. Ich will hier eine Polonoise abdrucken lassen, — mich dünkt sie ist von **Grabowiecki**, — die, wenn gleich etwas feiner als sie der gemeinste Pole spielt, doch ganz und gar den wahren Nazionalcharakter hat, auch in Polen sehr häufig zum Tanz gespielt wird. Ihr Tanz ist eben so: er besteht aus lauter majestätischen Schritten, drey auf einem Takt, mit unter kommen dann kleine Krümmungen, wo der Mann einen Augenblick wie ein Sklave kriecht — das Weib aber — das überhaupt in Polen besserer, edler Natur zu seyn scheint, auch wirklich da regiert — das geht ihren stolzen Gang fort. Nun aber kömmt mit einen Male der Schluß eben so unvorbereitet, wie in der Musik; mitten in einem Schritt hält der Tänzer ein, und macht einen Bückling bis an die Erde.

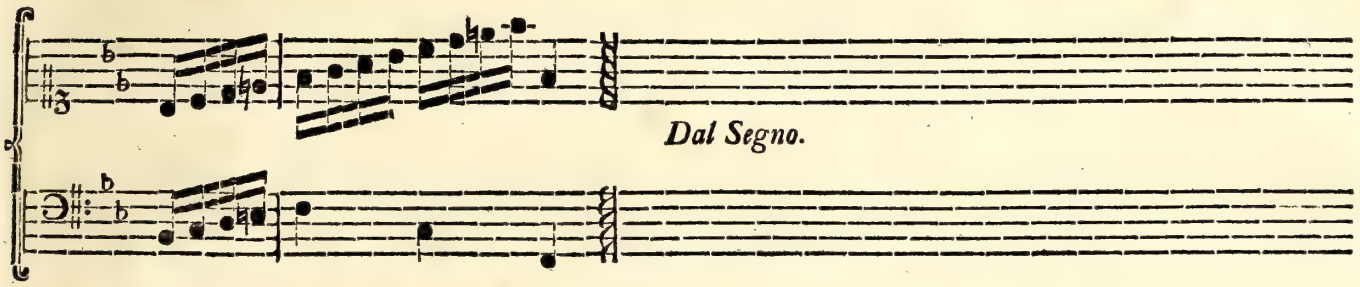
Für die Violine laß ich die Polonoise hier abdrucken, um die sehr charakteristischen Bogenstriche beizufügen, die die Polen allgemein anbringen; fürs Klavier, um diese wirklich sehr schöne Polonoise auch denen, die nicht Violine spielen, brauchbar zu machen. Das Zeichen (⸜) bedeutet einen starken Druck mit dem Bogen: dabey muß ich noch anmerken, daß die vorhergangene kurzabzustoßende mit (ı) bezeichnete Note herunter gestrichen, abgesetzt, und die folgende Akzentnote wieder heruntergestrichen wird. Auch wird der Abzug bey einer Note mit einem Vorhalt sehr scharf gemacht. Ich muß mir auch noch dieses Zeichens (⌒) bedienen, um anzuzeigen, daß von solchen Noten, über denen es steht, zwar jede einen besondern Strich bekommt, aber gar nicht gestoßen, sondern vielmehr mit einem recht langen Bogen, weich und schnell und wie zusammenhängend gestrichen werden.

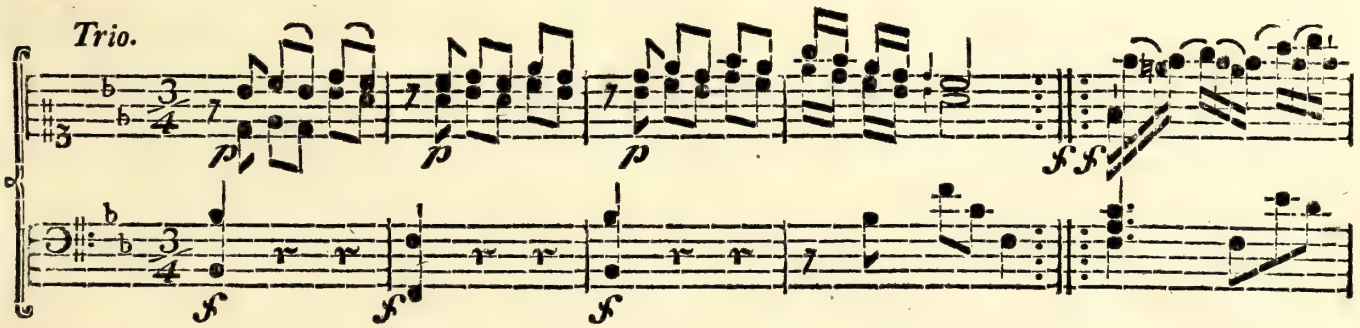
Die Polonoise muß übrigens zwar lebhaft, und lebhafter als man sie in Deutschland zu spielen pflegt, aber doch nicht sehr geschwind gespielt werden.

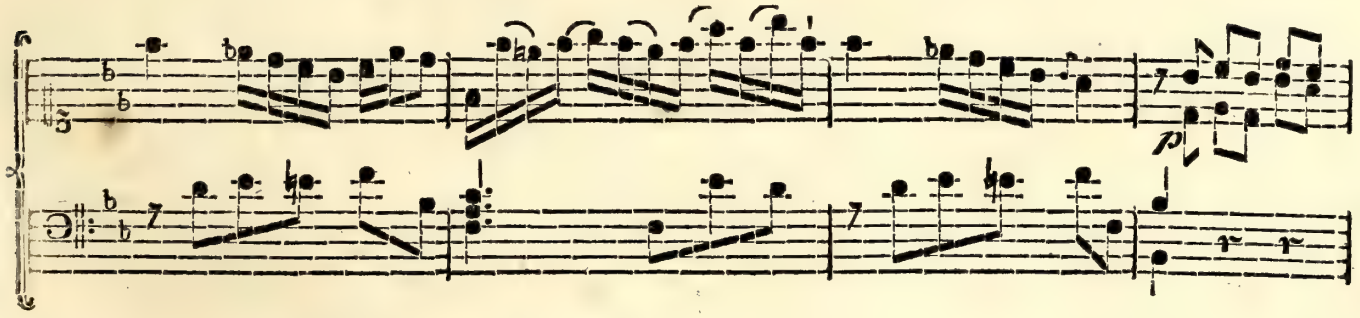
Klavier.

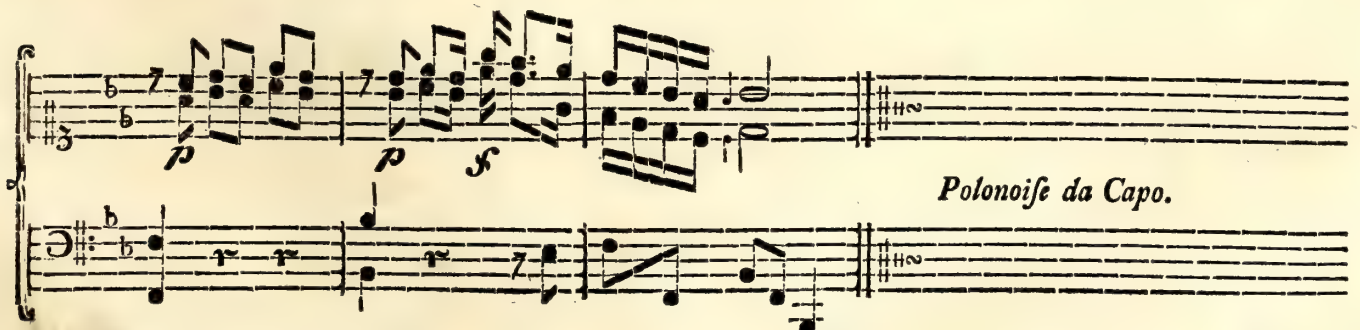





Dal Segno.

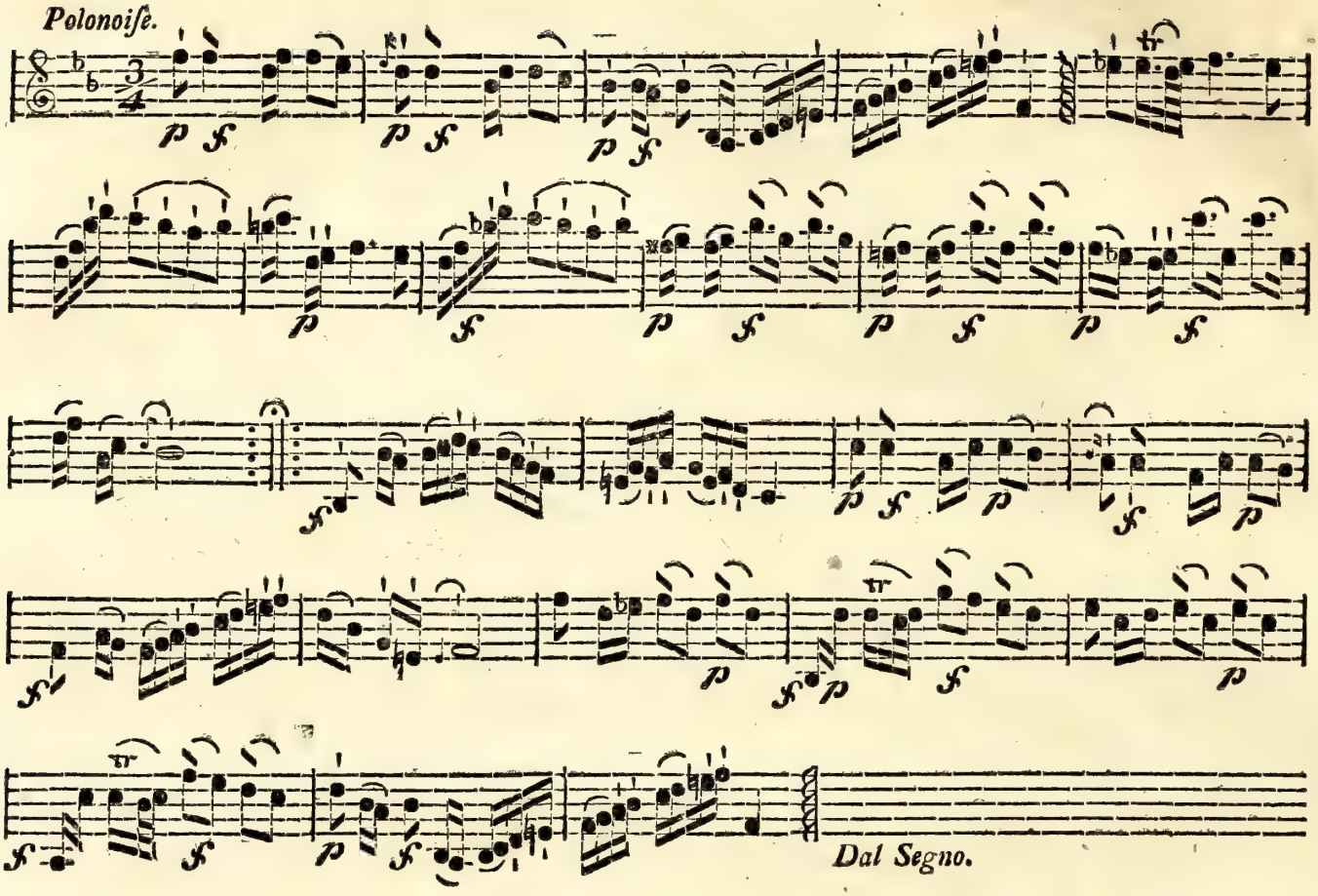

Trio.



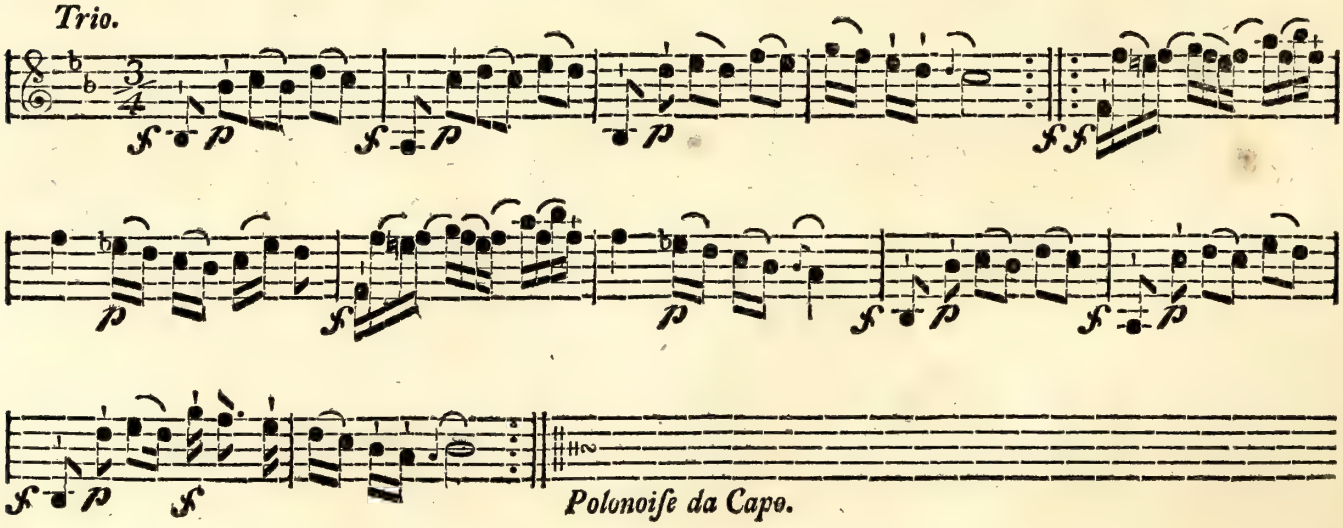

Polonoiſe da Capo.

Violine.

Polonoiſe.

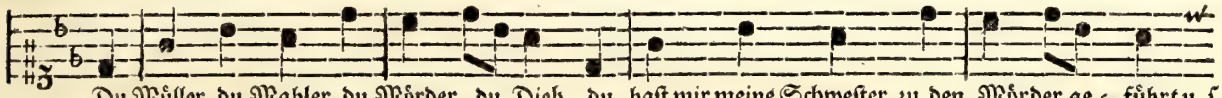


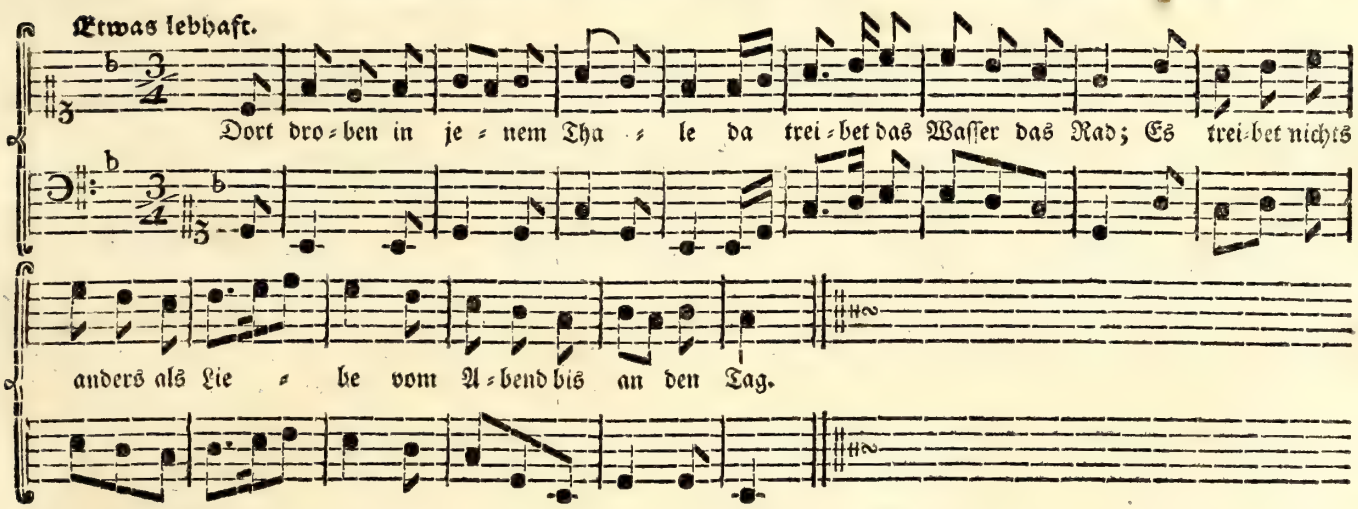
Trio.



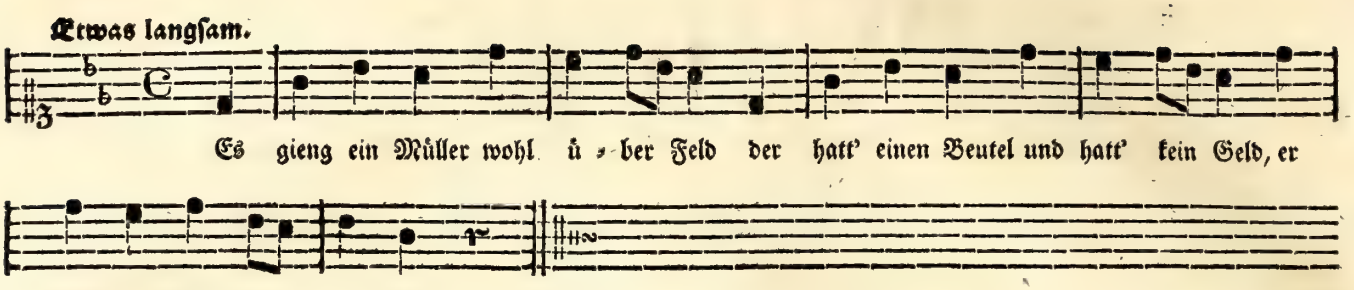
Volklieder.

Ich will hier nicht wiederholen was ich am Anfange dieses Werks in dem Aufsatze, **an junge Künstler**, über Volklieder gesagt habe, sondern nur auf den Unterschied der beyden Melodien, die ich hier gebe, aufmerksam machen. Der ersten sieht man's gleich an daß sie früher ein Jägerhornstück gewesen, dem die Worte später untergelegt worden. Ich habe daher auch eine zweite Stimme nach Waldhornart darunter gesetzt. (Man nennt in der Kunstsprache diese Art zweystimmigen Satzes **Bizinien.**) Die zweite ist aber wohl eine ursprüngliche Liedermelodie. Ich zweifle zwar daß sie gerade zu diesen darunterstehenden Worten erfunden ist, indeß sind doch die Worte mit wahrem Naturgefühl untergelegt. Es ist das Schicksal der meisten Volklieder, daß sich die Melodien länger erhalten als die Worte: ist auch natürlich bey der großen Veränderung die die Sprachen Jahrhunderte hindurch erleiden. Vielleicht nur bey den schweizerischen Bergbewohnern findet man solche Volklieder die in Gesang und Wort gleich ursprünglich sind. Zergliedern mag ich diese Melodien nicht weiter nach dem was ich in erstangeführten Aufsatze bereits von Volkliedern gesagt habe. Denen die sich nicht gleich beim Singen oder auch Lesen dieser Lieder heimlich getroffen fühlen, denen rath ich sie gar nicht weiter anzusehn. Für die, die sie aber gerne singen werden, muß ich hier noch bemerken, daß sie oft zwey bis drey Sylben auf eine Note zu sprechen haben, wo der Sylben mehr als Noten sind: wie und wo das geschieht sagt das Gefühl bald. So z. B. fühlt man in der letzten Strophe des zweiten Liedes, bei den sehr ausdrückenden Dacktilen daß man die Worte so unterlegen muß:





Dort droben in jenem Thale
Da treibet das Wasser das Rad;
Es treibet nichts anders als Liebe,
Vom Abend bis an den Tag.
Das Mühlrad ist zersprungen
Die Lieb hat noch kein End,
Wenn zwey von einander scheiden
So geben sich einander die Händ.
Ach! Scheiden, ach Scheiden
Wer hat Scheiden erdacht,
Es hat mein jung frisch Leben
Zum Untergange gebracht.
Es ist ja kein Apfel so schön so rund
Es stecken zwey Kernlein drin'n
Es ist kein Mädchen im Lande
Es hat ein'n falschen Sinn.
Wer kann dann nun vertrauen?
Scheidt' er ihnen aus dem Aug:
Ein falscher Sinn, ein hoher Muth
Ist aller Jungfern ihr Brauch.
Dort in meines Vaters Lustgarten
Da stehen zwey Bäumelein
Das eine das träget Muskaten,
Das andre braun Nägelein.
Muskaten die sind süße,
Braun Nägelein riechen gar wohl
Die will ich mein'n Schätzgen verehren
Daß es dran riechen soll.



Es gieng ein Müller wohl über Feld,
Der hatt' einen Beutel und hat kein Geld,
Er wirds en wohl bekommen.

Und als er in den grünen Wald kam
Drey Mörder unter dem Weidenbaum stahn,
Die hatten drey große Messer.

Der eine zog seinen Beutel heraus,
Dreyhundert Thaler zahlt er draus;
Nimm hin für Weib und Kinder

Der Müller dacht in seinem Sinn,
Es wär zu wenig für Weib und Kind,
Ich kanns Euch nicht drum lassen.

Der andere zog seinen Beutel heraus
Sechshundert Thaler zahlt er draus
Nimm hin für Weib nnd Kinder.

Der Müller gedacht in seinem Sinn
Es wär zu wenig für Weib und Kind
Ich kanns Euch nicht drum lassen.

Der dritte zog seinen Beutel heraus
Neunhundert Thaler zahlt er draus
Nimm hin für Weib und Kinder.

Der Müller gedacht in seinem Sinn
Das wär genug für Weib und Kind
Ich kanns Euch wohl drum lassen.

Und als er wieder nach Hause kam,
Sein Weibchen hinter der Thüre fand
Für Weh konnt sie kaum reden.

Weibchen, schick dich hin und schick dich her
Du sollst mit mir in grünen Wald gehn,
Zu deines Bruders Freund'.

Und als sie in den grünen Wald kamen
Drey Mörder unter dem Eichbaume standen
Die hatten drey bloße Messer.

Sie kriegten sie bey ihrem krausgelben Haar
Sie schwungen sie hin, sie schwungen sie her
Jung Fräulein du must sterben.

Sie hatt' einen Bruder, war Jäger stolz,
Er jug das Wild wohl aus dem Holz
Er hör't seiner Schwester Stimme.

Er kriegt sie bey ihrer schneeweißen Hand.
Er führt sie in ihr Vaterland
Darin'n sollst du mir bleiben.

Und als drey Tag herummer war'n
Der Jäger den Müller zu Gaste lad't, —
Zu Gast war der geladen —

Willkommen, willkommen lieb Schwägerlein
Wo bleibt denn meine Schwesterlein?
Daß sie nicht mit ist kommen.

„Es ist ja heut der dritte Tag
„Daß man sie auf den Kirchhof trug
„Mit ihrem Kindlein kleine."

Er hatt' das Wort kaum ausgesagt
Sein Weibchen ihm entgegen trat
Mit ihrem Kindlein kleine.

Du Müller, du Mahler, du Mörder, du Dieb
Du hast mir meine Schwester zu den Mörder geführt
Gar bald sollst du mir sterben.

Fingerzeige
für den denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler.

5.

Die deutsche Poesie hatte indessen ihren Fortgang wie zuvor, und je weniger Theil die Kunst an ihr hatte, desto weit vergebreiteter war sie. Jedermann sang, weil man keine solche Lieder hatte, die der größte Theil der Nation nicht verstund. In den gleichzeitigen Nachrichten kommen mehrere Gattungen der Lieder vor, als Minnelieder oder Liebeslieder (Vuinileodes) in den Capitularien wird den Nonnen verbothen, keine dergleichen Lieder abzuschreiben oder jemand zu schicken; (Capit III. A. 789. C. 3. p. 575 apud Heinece Spottlieder, (Cantica in blasphemiam) auch diese wurden mehrmalen verboten. (Qui in blasphemiam alterius cantica composuerit, vel qui ea cantauerit extra ordinem iudicetur. Nam lex huiusmodi praecipit exiliari. Capit. incerti anni c. XIII. apud Heinece. p. 496.) allein sie giengen doch ihren Gang fort.

Es mag seyn, daß Mißbräuche mit untergelaufen sind, sie hatten aber doch auch ihre gute Seite. Das Volk, das nicht so viel Kunst besaß, Statüen und andere Denkmäler zu errichten, bediente sich eines leichtern und allgemeinen Mittels, das Andenken der guten sowohl, als schlimmen Thaten tief in das Herz zu graben, und Nachahmung der ersten sowohl, als Abscheu vor den letzten zu erregen. Wir wissen wie es dem Mainzer Erzbischoff **Hatto** wegen der ihm aufgebürdeten Verrätherey in Ansehung des bambergischen Graf **Adelberts** gegangen ist.

Manche andere Große wurden auf solche Art berühmt und nicht zu ihrer sonderlichen Ehre gleichsam unsterblich. **Eckart** muthmaßet mit vieler Gewißheit, daß der Name **Isengrim**, den man in den mitlern Zeiten in Volksliedern und Fabeln dem Wolf gegeben, von einen solchen Spottlied, das auf den österreichschen Grafen **Isengrim**, der sich gegen den Kaiser **Arnulph** empört, gemacht worden, herrühre. Nach eben desselben Meinung soll der Held des berühmten deutschen Gedichtes **Reinecke Voß** der Lotringsche Herzog **Reginarius** oder **Reinhard** gewesen seyn. Der deutsche Poet nennte daher den Fuchsen **Reinecke**, die Franzosen hingegen **Renard.** (Tom. 2. Comment p. 797. seq.) Schon aus diesem kann man abnehmen, daß sie auch Ehrenlieder (cantica in honorem) müßen gehabt haben, um löblichen Thaten ein Ehrenmahl zu stiften.

Schmidts Geschichte der Deutschen. 1. Theil.

An der Faßlichkeit und allgemeinen Verbreitung dieser Lieder haben die Melodien gewiß wenigstens eben so viel Antheil gehabt als die Poesien: und sicher hatten die Lieder so verschiedenen Charakters auch verschiedenen musikalischen Charakter.

6.

Es macht Deutschland Ehre, daß selbst der Pabst **Johann** VIII. den Bischoff **Anno** von **Freysingen** bat, ihm eine sehr gute Orgel nebst einen Künstler zu schicken, der sowohl im Stande sey sie zu machen, als darauf zu spielen. (Precamur autem, ut optimum organum, cum artifice qui hoc moderari & facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae nobis aut deferas aut mittas. In Missellan. Baluzii L. V. p. 490.) Zur Zeit des **Pipins**, **Karls** und **Ludwigs** des Frommen sind die ersten Orgeln aus Griechenland nach Frankreich gekommen; unter dem letztern, auch die Kunst sie zu verfertigen, und nun hatten es die Deutschen schon so weit darinn gebracht, daß sie auch das schon so lange polizirte Italien, damit versehen und sogar Leute ihm abgeben konnten dergleichen, sowohl in der Kunst sie zu machen als darauf zu spielen, daselbst nicht anzutreffen waren.

Sollte man hieraus nicht schließen, daß der angeführte Iohannes Diaconvs, da er den deutschen allen Geschmack in Ansehung der Musik abzusprechen scheint, sich gewaltig in seinem Urtheil übereilt habe.

Schmidts Geschichte der Deutschen 1. Theil.

Der Kaiser **Copronymus** schenkte dem **Pipin** im Jahr 757 die erste Orgel, die man in Frankreich gesehn.

7.

Athenäus behauptet daß **Homer** deswegen nachläßiger in der Beobachtung des Sylbenmaaßes und im Versbau gewesen sey weil seine Gedichte gesungen wurden, und daß hingegen **Solon** und andre Lehrdichter mehr für die Richtigkeit der Versart gesorgt hätten weil sie ihre Elegien nicht zum singen und für musikalische Instrumente ausgearbeitet hätten.

Meiners Geschichte der Wissenschaften bey den Griechen und Römern. Th. 1. S. 67.

Herr Professor **Meiners** findet diese Behauptung des Athenäus befremdend da sie doch sehr natürlich ist. Durch den Gesang wird der Vers gedehnt nnd verliert fast ganz seine malerische Gestalt, Rundung und Vollendung, und kommen noch gar musikalische Zwischenspiele dazu, was Athenäus am Ende zu sagen scheint, so verliert auch das Ganze des Versbaues einen großen Theil seiner Bedeutung, wird oft ganz unvernehmlich. Merkwürdig ists aber, daß zu Athenäus Zeiten auch die Griechen solche unwahre Singemusik gehabt: ob dieser nun aber nicht zu voreilig den Gesang der Zeiten Homers mit dem seiner Zeit für ein Wesen hält? Ich denke ja. Was bedarfs auch weiter Erklärung und Entschuldigung für Homers Nachläßigkeit im Versbau — die doch eben noch nicht ausgemacht ist? — wenn man weiß daß Homers Gesänge als Volkgesänge gesammelt und aufgeschrieben worden, wie in neuern Zeiten Oßians Gesänge.

8.

Die Gelehrsamkeit mag ehedem ein Ding gewesen seyn, das den Menschen in sich zu Recht setzte, das ihn wandelte und züchtigte zu suchen und zu haben eine eigne innerliche Herrlichkeit, und zu verschmähen, würklich und von Herzen, die Herrlichkeit des Bassa von drey Roßschweifen; nach dem dermahligen Lauf der Dinge ist sie ein nützliches Hausgeräth, ein honnetter Filzhut auf dem Gelehrten ihn wieder Frost und Kälte zu decken, viel oft auch ein Paradehut, und zuweilen gar ein Chapaubashut mit dem er vor dem Bassa wedelt und sich beliebt macht. Unsre Bücherschreiberey ist eitles Selbstbedürfniß, aus den oder jenen Gründen, eine Kunst auf der Maultrommel zu spielen und das Publikum tanzt! und inwendig sehen Schriftsteller und Leser, Gelehrte und Ungelehrte sich einander ziemlich gleich; denn ob einer auf einen Schnurbart oder auf eine Metaphysik und Henriade eingebildet und ein Narr ist, ob einer über einen größern Kürbis oder über die Erfindung der Differential- und Integralrechnung hasset und neidet; kurz, ob man sich von seinen fünf Jochochsen oder von seiner Polyhistorey am Seil halten und hindern läßt, das scheint im Grunde einerley zu seyn und nicht zweyerley.

Matthias Claudius in der Vorrede seiner Uebersetzung des Buchs Irrthümer und Wahrheit.

Diese sehr wahre Stelle trift die Kunst und unsre Künstler leider noch tiefer. Möchten Sie es doch zu Herzen nehmen unsre losen und aufgeblasenen Künstler!

Kunstnachrichten.

6.

Jede wichtige Aufklärung in irgend einer Kunst, ist zugleich Gewinn für alle übrige Künste, deshalb freute ich mich über Herrn Professor **Engels Ankündigung einer Mimik**, und theile hier das wichtigste daraus meinen Lesern mit. H. E. sagt: „Nach dem Urtheil der besten Kenner und nach der Erfahrung der Künstler selbst, ist das Meiste, was bisher über die körperliche Beredsamkeit geschrieben worden, bloße allgemeine Phraseologie, unbrauchbar für den ausübenden Künstler und unbefriedigend für den theoretischen Denker. Die wenigen bestimmtern Regeln, die man etwa findet, gehen nicht sowohl auf die **Wahrheit**, als auf die **Schönheit** des Ausdrucks: und auch noch diese Regeln sind natürlicher Weise sehr allgemein und schwankend, weil man, vor Erkenntniß der Natur eines Gegenstandes, über die ihm zukommende Schönheit unmöglich urtheilen kann. Gleichwohl ist eine Gebehrdenkunst nicht allein möglich, sondern die meisten Principien dazu sind in der Seelenlehre schon wirklich da; die Theorie wäre nach aller Wahrscheinlichkeit schon erfunden, wenn sich nicht bloß Künstler oder Kunstkenner, sondern auch Philosophen, mit ihr hätten befassen wollen.

Durch ein sehr zufälliges Gespräch mit einem Freunde, gegen den ich die Möglichkeit einer Schauspielkunst verfocht, ward ich in eine Correspondenz verwickelt, die ich fortsetzte, weil sie mir gefiel, und in der ich nach und nach mein Wort wahr zu machen suchte. Ich forderte in meinem Versuche, worinn ich fast allein auf die Wahrheit, wenig auf die Schönheit des Gebehrdenspiels sah, alles **Besondre** und **Unterscheidende**, sowohl ganzer Menschengeschlechter und Menschengattungen, als einzelner menschlicher Individuen ab, und hielt mich allein an das **Allgemeine**. Ich berührte nur ganz flüchtig diejenigen äußern Bewegungen, die im Gebehrdenspiel von gleich allgemeiner vager Bedeutung sind, wie der Accent in der Rede, und eben so flüchtig diejenigen, die mehr einen gewissen Zustand des Körpers, in dessen Mechanismus sie einzig Grund haben, als einen bestimmten Zustand der Seele anzeigen. Desto größere Aufmerksamkeit wandte ich auf die Ausdrücke bestimmterer Seelenveränderungen: und da ich, bey ihrer Entwickelung, weniger auf die zeichnenden Künste, als auf die **energische** Kunst des Schauspielers Rücksicht nahm; so mußte ich mich in die beyden Fragen einlassen: wie sich jede Seelenveränderung, **einzeln** betrachtet, im Körper äußre? und: nach welchen Gesetzen der Ausdruck einer ganzen **Reyhe** derselben erfolge? — Daß es mir mit Beantwortung der letztern Frage weniger, als mit Beantwortung der erstern gelang, darf ich wohl kaum erst sagen

Ich unterschied **malende** Gebehrden von **ausdruckenden**, und fand, daß beyde entweder **eigentlich** oder **figürlich** wären. Von den malenden fand ich zweyerley Gründe; einen in der Absicht des Redenden, einen andern in der Natur der Seele: von den ausdruckenden, deren Betrachtung der eigentlich bedeutende Punkt der ganzen Theorie war, unterschied ich dreyerley Arten, die ich **absichtliche**, der Seelenfassung **analoge** und **physiologische** nannte. Ich untersuchte flüchtig den Ausdruck, der schon im Zustande der **Ruhe** Statt findet; ausführlicher den Ausdruck, der die innere Thätigkeit des **Geistes** und die Bewgungen des **Herzens** ankündigt. Ich fand hier vor allen Dingen **Begierde** und **Anschauen** zu unterscheiden. Nach einer allgemeinen Vergleichung von beyden, die sehr bald zu einem wesentlichen Unterschiede führte, ging ich den Ausdruck der drey **Arten** von **Begierden**, die ich unterscheiden zu müssen glaubte, und aller der besondern **Arten** des **Anschauens** durch, hielt mich überall weniger an die physiologischen, als an die absichtlichen und analogen, Gebehrden, und suchte auf eben so veste als deutliche Regeln zu kommen. Nach Bestimmung des Ausdrucks **einfacher** Gemüthszustände kam ich zur Betrachtung des **zusammengesetzten** Ausdrucks, sowohl bey der Begierde, als beym Anschaun. Es zeigte sich, daß die Ausdrücke, die man gleichbedeutend glaubt, in der That lauter verschiedne Zusammensetzungen sind, die so viel verschiedne Nüancen geben, und daß, wie in der Wörtersprache nur Eine Redensart, so auch in der

Gebehrdensprache nur Eine Bewegung, die beste seyn könne. Die Regel, nach welcher die Zusammensetzung geschehen müßte, war leicht gefunden. Ich warnte noch vor dem **Widerspruch** im Gebehrdenspiel, und kam dann zur Bestimmung und Ausführung der dem Schauspieler so nöthigen Regel: wann er durch sein Spiel die Gegenstände seines Denkens und Empfindens **malen dürfe** und wann er es **nicht dürfe**?"

Das Buch kommt unter den Titel **Ideen zu einer Mimik** mit vielen Kupfern von unserm **J. W. Meil** zu Ostern 1783 heraus. Bis Michaelis d. J. kann man bey dem Verfasser, oder bey dem hiesigen Buchhändler Herrn **Mylius**, oder wenn man will auch bei dem Herausgeber dieses Kunstmagazins einen Speciesducaten drauf pränumeriren.

7.

Herr Kapellmeister **Naumann** aus Dresden ist wieder auf dem Wege nach Stockholm um dort eine große schwedische Oper **Gustav I.** zu komponiren. Seine vortrefliche Cora die er uns auch mit deutschen Texte gegeben, die gewiß jeden Musikfreund auch zu der andern in Schweden komponirten Oper **Amphion** die jetzt in Leipzig unter der Presse ist und worauf man noch einen Ducaten pränumeriren kann, hinreizt, muß auch in jedem freudige Erwartung für das künftige neue Werk erregen.

8.

George Bendas Ariadne wird nun auch mit untergelegten französischen Texte in Paris und mit dähnischen Text in Koppenhagen aufgeführt. Auch ist **Glucks** Alceste ins schwedische übersetzt und wird auf dem königl. Theater in Stockholm aufgeführt.

9.

Ein Windmüller, Namens **Fetter**, in **Leinde** ohnweit Wolfenbüttel wohnhaft, zeigte schon in der vortheilhaften Einrichtung und dem Betrieb seiner Mühle, daß er vor seinen Mitgenossen einen Vorzug hatte. Schon seit verschiedenen Jahren hatte er gute Clavecins auch Kirchorgeln verfertigt. Ein Werck, welches vor einiger Zeit in Braunschweig öffentlich zu sehen war, machte ihn bekannter. Es bestand aus einem nußbaumnen Schreibeschrank worinn ein Orgelwerk von verschiedenen Registern eingerichtet war, solches konnte wie eine jede andre Orgel gespielet werden; außerdem aber war hinter dem Werke ein Gewicht angebracht, mittelst welchem das Werk von selbsten sowohl Choräle als andre Musikalien, nachdem die Walzen eingesetzt wurden, spielte. Im Obertheile des Schrankes war eine Perpendikeluhr, die sowohl den Lauf der Sonne als den Mondeswechsel zeigte. Diese Maschine ist zu hundert Louisdor verkauft worden. Da aber der Verfertiger wegen seiner niedrigen Wohnung sich in Ansehung der gehörigen Proportion einschränken müssen; so wird er bey einem dergleichen viel vollständigern Werke, welches er gegenwärtig unter den Händen hat, diesen Fehler zu vermeiden suchen. Dieser Mann hat noch eine ganz besondre Idee in Ausübung gebracht, nämlich einen Wagen zu machen, mit welchem er ohne Pferde, vermittelst eines mäßigen Windes, von seiner Wohnung, nach der eine halbe Stunde davon liegenden Mühle, mit einigen Säken Korn, ziemlich schnell hin und zurückfährt. Diese Maschine sucht er durch verschiedene Zusätze zu verbessern und brauchbarer zu machen. Es ist sehr zu vermuthen, daß, wenn dieser Müller Unterstüzung hätte, derselbe noch manches Stück machen würde, welches desto merkwürdiger seyn würde, da derselbe niemals eine Anleitung zu mechanischen Wissenschaften gehabt hat.

Magazin des Buch- und Kunsthandels.

Ist er seinem kunstliebenden Landesfürsten nicht bekannt?

J. F. Reichardt's
Musikalisches Kunstmagazin.

III. Stück.

Hermenfried*)
oder
über die Künstlererziehung.

Hermenfried war von eilf Kindern der älteste Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns in Dresden. Sein Vater, ein Mann von vieler gesunder Vernunft und edlem Herzen, ein Mann gesund an Leib und Seele, gab ihm eine vernünftige natürliche Erziehung.

Da die Mutter ihm bey der Geburt, mit süssem Lächeln den Knaben reichte, trat er mit ihm zum ofnen Fenster, blickte zum mondhellen, sternenhellen Himmel und sprach in seinem Herzen: „Ich danke dir Gott, daß „ich Vater eines Menschen bin, laß ihn mir auch zum **Menschen** erziehen.

Er war fest entschlossen ihn nicht eher zu irgend einen Stand zu bestimmen, als bis sich in dem Knaben die höhern Seelenkräfte entwickelten, und er selbst im Stande wäre zu wählen. Bis dahin ging sein ganzes Bemühen ihm einen dauerhaften, vesten Körper zu verschaffen, ihn an Mäßigkeit und Folgsamkeit zu gewöhnen, und auf jede Schönheit der Natur aufmerksamer zu machen. Für des Knaben übrige moralische Erziehung war er weiter nicht besorgt, destomehr aber für sein eigenes Betragen, und das Betragen aller derer die um den Knaben waren: denn er war vest überzeugt, daß moralisch gute Erziehung nur durch Beyspiel gelehrt werde.

Er hatte viel über Erziehung nachgedacht, viel drüber gelesen, und erstaunte oft, wenn er Dinge die die Dummheit, der Aberglaube, die Gewohnheit fast allgemein und von je her als unschuldige und nothwendige Mittel zur Erziehung ausgebreitet, wenn er diese als elende Mißbräuche, als schleichende Gifte, die die Gesundheit Leibes und der Seelen zerstören, kennen lernte. Und je mehr er las, je mehr er nachdachte, destomehr wurde er überzeugt, daß die Menschen wohl alle, — nur in verschiedenen Graden — gut gebohren würden, und daß die ganze große Kunst der moralischen Erziehung nur darinn bestehe, das Kind, das herrliche Werk der Natur nicht zu verderben, zu zerstören; (Bessern dürften wir's wohl nur dann, wenn wir's schon verdorben haben) und ihm die wahre Veranlassungen zu seiner Entwickelung, die ihm Natur und Zustand der Welt darbieten, nicht zu rauben, und über alles nicht zu verrücken. **Die ganze Erziehung wäre also negativ?** Wem waren hier am Ende nicht zwey Worte im Wege? **Zustand der Welt.** Diesen müssen wir

*) Diese Episode eines Buchs, Leben des berühmten Tonkünstlers, Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt *Guglielmo Enrico Fiorino*, für dessen Vollendung mich's eckelt, war mir zu lieb, um sie hier nicht besser und etwas vollendeter zu geben.

wir vor den Augen des Kindes, des Knaben, des Jünglings zu verbessern, oder vielmehr zu berichtigen, zurückzuführen suchen; wir müssen soviel an uns ist, durch unser Beyspiel, durch das Beyspiel aller und allem was um ihn ist, Gelegenheit, Veranlassung, zu rechter Zeit auch Hindernisse und Schwierigkeiten darbieten, sich zum Guten zu entwickeln, auszubilden, zu bestimmen.

Ich gesteh es gern, daß dieses uns in gegenwärtiger Welt unendlich schwerer werden muß, als es uns izt ankömmt, den zwölften Theil unsers Einkommens für die Erziehung unsers Knaben hinzugeben. Wie leicht aber wird unsern Söhnen, die so zu guten Menschen gebildet werden, die Erziehung ihrer Kinder werden! Erziehung wird alsdenn kein besonderes Geschäft mehr seyn. Jede Handlung des Vaters, der Mutter, der Hausgenossen ist eine lebendige Lehre für den Sohn.

Die mäßige, natürliche Nahrung der Aeltern sagt dem Kinde am nachdrücklichsten: so mußt du leben, macht's ihm zur Gewohnheit, zur Nothwendigkeit, so zu leben. Die Gesundheit der Aeltern, seine eigene Gesundheit zeigt ihm am nachdrücklichsten die gute Folge der Mäßigkeit, sagt ihm am nachdrücklichsten: **du mußt mäßig leben um gesund zu bleiben.**

Die Beschäftigung der Aeltern, die immer einen guten nützlichen Endzweck hat, sagt ihm am nachdrücklichsten: **du mußt dich nützlich beschäftigen, mußt arbeiten.**

Der sichere, ruhige Wohlstand der Aeltern, sagt ihm am nachdrücklichsten: **wenn du arbeitest hast du Brodt, Kleidung und Vergnügen.**

Die Vergnügungen der Aeltern, die immer auf Gesundheit und Aufheiterung abzielen, und also größtentheils in Leibesbewegungen und fröhlichen Genuß der Natur bestehn, die reuelose Fröhlichkeit mit der sie wieder von solchem Vergnügen an ihr Geschäft gehn, sagen ihm am nachdrücklichsten: **du mußt solche Vergnügungen wählen die dich stärken, aufheitern und zu neuer Arbeit fähig machen.**

Die Liebe, die Gefälligkeit, die Dienstfertigkeit, die die Aeltern gegen ihre Nebenmenschen bezeugen, und die Liebe und Dankbarkeit mit der Andere den Aeltern wieder zugethan sind, sagen ihm am nachdrücklichsten: **du mußt deine Nebenmenschen lieben und ihnen dienen; damit sie dich wieder lieben und dir helfen.**

Die himmlische Heiterkeit im Auge der Aeltern nach vollbrachter guter That im Verborgnen, sagt ihm am nachdrücklichsten: **du mußt im Stillen gutes thun, wenn du die höchste, reinste aller Belohnungen dafür einerndten willst.**

Die Achtung die jeder gute Mensch dem Vater und der Mutter ihrer Mäßigkeit, ihrer Arbeitsamkeit, ihrer Heiterkeit, Menschenfreundlichkeit, reinen Tugend wegen bezeugt; die Zufriedenheit, in der die Aeltern mit dem von Gott erhaltenen, und durch ihren Fleiß erworbenen Leben; die Ruhe der Seelen und das zuversichtliche Vertrauen auf Gott, mit dem die Aeltern in trüben Tagen ihre Zuflucht zu ihm dem allgütigen, liebevollen Vater nehmen; die Heiterkeit und Beruhigung mit der sie von jedem herzlichen Gebete sich erheben; die sagen dem Kinde am nachdrücklichsten: **du mußt Gott vertrauen und ihn von Herzen lieben, Gott dem guten Vater, der keines seiner Kinder vergißt, du mußt zufrieden seyn, mit dem was er dir giebt, er giebt dir alles aus der Fülle seiner Gnade, du mußt deinen Nebenmenschen lieben, ihm dienen, mußt heiter, arbeitsam, mäßig, gut seyn, um mit dem Beifalle Gottes, mit deinem eigenen Beifall, mit dem Beifall der guten — glücklich zu leben.**

Ich kann mir für alle Stände kein anderes Mittel denken, dem Kinde zu lehren wie dauerhafter und wahrer Wohlstand nur durch Fleiß und Mäßigkeit erlangt und erhalten wird, und wie man glücklich lebt, als das Beyspiel der Aeltern und derer die um ihm sind.

Hermenfrieds Vater erkannte und fühlte ganz die Pflicht und den Vorzug der häuslichen Erziehung, und fand unaussprechliches Vergnügen in der Erfüllung dieser reizenden Pflicht. Er war mit seinem Weibe — ein natürlich gutes, unverdorbenes Geschöpf — völlig eins. Er hatte alles, was er bey seinen Kindern beobachtet wissen wollte, in sehr wenigen Regeln genau bestimmt, und da diese von seinem Weibe, und nach deren Beispiel von den Hausgenossen genau, oder doch die meiste Zeit erfüllt wurden, so hörte man ihn nie

über

über Beschwerlichkeit der Erziehung oder Stöhrung in seinen Geschäften klagen. Jene Regeln betrafen auch blos körperliche Abhärtung und Gehorsam. Das übrige überließ er dem guten Beispiel derer, die um die Kinder waren, und der Bildung der Kinder untereinander.

In der wissenschaftlichen Erziehung war er auf keine Weise voreilig. Was die Kinder bis in ihr achtes Jahr in Spielen, in Spatziergängen, im Garten, aufm Felde, in Werkstädten durch Fragen und Erzählungen lernten, war ihm genug.

Er hatte, eh er ein Weib nahm, reiflich über die Pflichten des Vaters nachgedacht, und nahm daher einige Jahre vor seiner Verheyrathung einen armen Burschen zu sich, bey dem er Fähigkeit und Liebe zu den Wissenschaften fand, und erzog ihn zum Erzieher seiner Kinder, die er von seiner mäßigen, ordentlichen Jugend und der Gesundheit seines künftigen Weibes wohl erwarten durfte. Er erzog ihn völlig so, wie er wünschte, daß seine Kinder einst würden. In den Wissenschaften hielt er ihn vorzüglich zu Sprachen, zur Naturlehre, Geschichte, Erdbeschreibung und Mathematik, nebenher zur Musik und zum Zeichnen an. Seine Mühe und Kosten wurden ihm bald belohnt. Der junge Mann nahm sich mit Liebe und Eifer der Erziehung seiner Kinder an, und machte sich dadurch verdient genug, von seinem bisherigen Pflegevater als Sohn und Miterbe angenommen zu werden. Von diesem erhielten die Kinder bis in ihr zwölftes Jahr die vorläufige für alle Stände nützliche, wesentliche, wissenschaftliche Erziehung. Der Vater und die Mutter nahmen vorzüglich Antheil an dem Unterricht in der christlichen Religion. Auch bey andern Dingen trugen sie nicht wenig zum guten Fortgange dadurch bey, daß sie in ihren müßigen Stunden ernstlichen Antheil an dem Unterrichte der Kinder nahmen, der größtentheils im Garten oder auf dem Felde ertheilt wurde; oder auch durch aufmunternde Anreden und Erzählungen von dem Vortheil und der Annehmlichkeit der Wissenschaften. Zum Beispiel will ich herschreiben, was der Vater einst den Kindern über den Gesang sagte, um ihnen die Singestunde, an die sie nicht recht glauben wollten, wichtig zu machen. Man wird daraus auch sehen, wie der gute Vater jede Gelegenheit, jede Rührung der Kinder nützte, um ihr sittliches Gefühl zu bilden.

„Kinder! wie ist euch zu Muthe, wenn ihr in einer großen, andächtigen Versammlung ein schönes, „geistliches Lied mit hundert Kehlen singen hört? Ich fühle mich dabey immer von den süßesten Gefühlen „durchdrungen. Und wenn die Versammlung es recht andächtig, mit reiner, gedämpfter Stimme singt, „kann ichs nie ohne Thränen anhören. Kinder, wenn ihr mich dabey ansehen wolltet, ihr würdet gewahr „werden, daß ich viele Verse vor Rührung nicht mitsingen kann. Und sing' ich in dieser Empfindung: „Ein' veste Burg ist unser Gott! so fühl' ich die Wahrheit davon weit stärker, weit inniger, als „wenn ichs blos sage.

„Kinder! wenn ihr an einem schönen, heitern Tage aus eurer Kammer in den Garten, oder aufs „Feld kommt, warum brecht ihr da oft, ohne daß ihrs euch eben vornehmt, in laute Töne, in Gesänge „der Freude aus? Und wenn ihr so eine Weile fortsingt, fühlt ihr da nicht, daß ihr heiterer, frölicher wer„det? O, mir füllts die Seele mit heitrer, reiner Freude, mit Entzücken, wenn ich durchdrungen von dem „Anblick der herrlichen Sonne, die so wohlthätig die Felder und Wiesen und Wälder bescheint, daß sie wach„sen und blühen und Frucht tragen, die so herrlich alles beleuchtet, daß wir sehen und genießen können die „schönen und großen Werke Gottes, die schöne Erde mit all ihren Bewohnern, und all ihrer tausendfältigen „Seegen, den schönen Himmel mit all seinen unzähligen Sternen — wenn ich von diesem herrlichen Anblick „durchdrungen in frölichen, dankbaren Gesang ausbreche! — Kinder! dann steigt meine Freude, mein Ent„zücken aufs höchste. Das kann der Mensch durch keine Sprache ausdrücken, was ich dann singend fühle!

„Kinder! habt ihr wohl schon einen traurigen, recht tief betrübten Menschen, singen hören? Wenn „ihrs izt einmal hört, so gebt nur Achtung, wie er in den traurigsten Tönen, mit dumpfer, klagender Stim„me anfängt, nach und nach sanfter, ruhiger wird, und mit hellerer tröstender Stimme endigt. Kinder, „lieben Kinder! ich hatte eine herzlich gute liebe Mutter, es war eine vortrefliche Frau, die oft, sehr oft auf „ihren Knien zu Gott betete, daß er ihr Kraft und Weisheit geben wolle, ihre Kinder zu nützlichen, glück„lichen Menschen zu erziehen, die mich innigst liebte, die ich nie — — ach Kinder, Thränen, heiße Thrä„nen hemmen meine Worte bey jedem Gedanken an ihr! — Vor zehn Jahren verlor ich sie, es war eine

„schreckliche traurige Nacht! ich konnte für Betrübniß nicht reden, nicht weinen. Immer sah ich sie vor „mir: bald wie sie liebevoll mit uns im Felde, im Walde wandelte, und uns auf jede Schönheit der Natur „aufmerksam machte, uns in jedem Blümchen, in jedem Würmchen die Herrlichkeit und Güte Gottes an„schaulicher machte. Und wie sie dann oft mit Entzücken ihr Auge zum Himmel erhob, daß wir die Gegen„wart Gottes in ihren Augen lasen und mit ihr frohe hofnungsvolle Blicke in die selige Ewigkeit thaten. „Und wie wir dann die Wahrheit ihrer Worte tief fühlten, wenn sie so, nach langem Schweigen mit seli„gem Entzücken, den Himmel im Auge ausbrach: **Kinder, lieben Kinder! nur Bewußtseyn seiner Un„schuld macht glücklich! wissen, daß man sich mit ganzer Seele bestrebte Gott, den guten „liebevollen Vater recht zu kennen, ihn dankbarlichst zu lieben, daß man sich bestrebte seine „Pflicht zu kennen, zu lieben, auszuüben, das allein macht glücklich!** —“

„So sah ich sie immer vor mir. Ich konnte in meinem Hause, wo sie starb, nicht ausdauern: „bey Anbruch des Tages ging ich aufs Feld, wo ich sonst an ihrer Seite wandelte. — Es war der lezte „Tag im Jahr. — Ich sah alle Wiesen, alle Felder mit Schnee bedeckt alle Bäume erstorben, und fühlte „tiefer meinen Verlust. Ich konnte nicht reden, nicht weinen. Ohne daß ich drauf merkte nahm ich meinen „Weg nach dem nächsten Dorfe zu einem alten Schäfer, den wir sonst oft zusammen besuchten. Ich war „schon im Hause, da ich erst auf meinen Weg zu merken anfing, wollte umkehren, die Alten ließen mich „aber nicht. Auch die Knaben aus dem Hause und von den Nachbaren umringten mich und verlangten, ich „sollte mich, mit einem Liede so ihnen der Schulmeister zum morgenden Neujahrstage gelehrt, zum Neuenjahr „ansingen lassen. So wenig Antheil ich auch an ihrer Freude nehmen konnte, so vermocht' ich doch nicht sie „darinnen zu stören. Ich setzte mich stillschweigend hin, und sie ordneten sich um mich herum. Während „dessen blickte ich in ein geschriebenes Liederbuch, wo das Lied was sie eben anstimmen wollten, aufgeschlagen „war. Ich las es ohne zu wissen, was ich las. Ich las es noch einmal, verstand wohl die Worte, fühlte „aber nichts dabey, die letzte Strophe erinnere ich mich noch. Sie hieß:

„Drum sey o Mensch mit deinem Gott zufrieden
„Wenn er gleich Trauertage schickt:
„Er hat dir schon die Stund beschieden
„Da dir die Freudensonne blickt.

„Die Knaben sangen über alle Erwartung rein und angenehm. Ich fühlte mich wirklich gerührt. „Was mich erst so schwer drückte, so ängstlich preßte, fing sich an in mir zu bewegen. Ich fühlte Weh„muth: hieß sie noch einmal singen, und fühlte Thränen mein Auge füllen, dann sanft die Backen hinab„rollen, und da das Lied zum andernmal zu Ende war, fing ich selbst die letzte Strophe noch einmal an und „alle stimmten, fröhlich über meinen Antheil, mit hellerer Stimme mit an. Nie werd ich den Augen„blick vergessen!

„Nun konnt' ich den guten alten Leuten, die mich erst vergeblich über meine Traurigkeit befragt, „mein Unglück erzählen, und in ihren Thränen Erleichterung finden. Nun konnt' ich beym Rückwege in mei„nem Herzen mir zurufen: ich werde diese erstorbenen Felder und Wiesen wieder blühen sehn: ich werde sie „wiedersehn die Theure, die innigst Geliebte. —

„Seht Kinder solche Gewalt hat der Gesang über das menschliche Herz.“

Hermenfried hatte von seinem siebenten Jahre an außerordentliche Neigung zur Musik gezeigt, und spielte in seinem neunten Jahre, mit sehr geringer Anweisung meistens aus eigenem Betrieb und Fleiß recht artig auf dem Klavier. Den Aeltern machte das viel Vergnügen. Beym Knaben nahm die Neigung immer mehr zu; er fing an Spiele und Spaziergänge übers Klavierspielen zu versäumen. Der Vater befürchtete es stecke Eitelkeit dahinter: denn die Mutter ließ ihn, wenn Besuch kam, oft spielen, und da fehlt' es dann nicht an Lob. Nun aber haßte der Vater keinen Fehler in der Erziehung und im eignen Leben mehr, als die leidige Eitelkeit, die uns so alles für andere, für den Schein thun läßt, nichts für uns selbst, für die Sache selbst, und bat daher den Lehrer, seinem Pflegesohn, dem Knaben solche schwere Stücke zu geben mit denen er nicht so ganz fertig würde, um sich damit zu produziren, die auch nicht so viel Reiz für die Weiber hätten. Das geschah;

er

er gab ihm keine andere Stücke, als die schwereſten von **Sebaſtian Bach und Händel.** Dies Hinderniß aber, ſo den Knaben abſchrecken ſollte, war ihm Veranlaſſung zur Entwickelung. Nun fiel er ganz drauf, ließ nicht Nacht nicht Tag ab, bis er des ſchwerſten Stücks Meiſter war. Der Vater verabredete mit der Mutter ihn nie ſpielen zu laſſen wenn Fremde da wären. Der Knabe fuhr aber, ohne darauf zu merken mit unermüdetem Eifer fort. Alles übrige wozu er angehalten wurde, macht er ſchnell über die Hand weg, um nur wieder zum Klavier zu kommen. Er fing auch an für ſich zu komponiren, ohne irgend einem das geringſte davon zu ſagen, oder zu zeigen. Eine Sonate, wie er ſie überſchrieben, — es war mehr freye Fantaſie — die der Lehrer einmal unter dem Kopfküſſen des Knaben liegen fand, verrieth ihn. Sie hatte alle Fehler der Harmonie und des modernen Rythmus, auch der muſikaliſchen Orthographie, aber im Geſange waren keine geborgten Gedanken, oder nachgeahmte Schönheiten: es war wirklich eigene Fantaſie, eignes Gefühl und, was wohl am meiſten von Genie zeigt, üppiger Reichthum drinnen.

Darüber ſprach der Lehrer ernſtlich mit dem Vater. Nach einiger Ueberlegung ſagte dieſer: „Ich „bins ſehr zufrieden, daß er Tonkünſtler werde, wenn er nur kein gewöhnlicher Handlanger in der „Kunſt bleibt, ein wahrer Künſtler wird. Wir haben aber vielleicht darinnen gefehlt, daß wir ihm zu „zeitig mit dem Klaviere beſchäftigt; zuerſt im Klavier einigen Unterricht gegeben, eh' er noch für andre „Wiſſenſchaften konnte **Liebe** gewonnen haben. Laſſen ſie uns eine Probe machen. Ich will ihm „meinen Unwillen über ſeine Vernachläßigung andrer Wiſſenſchaften zeigen, und ihm das Klavierſpielen ganz „unterſagen, ihm ſein Klavier fortnehmen. Dann wollen wir ihn mit allen Künſten der Anlockung zum „Zeichnen hinziehen. Zeigt ſichs, daß ihm dieſes den Verluſt nicht erſetzt, daß er auszeichnendes Genie für „Muſik hat, wohl, ſo mag er **Muſiker** werden. Damit aber auf den Fall, daß dieſes das Ende iſt, „nichts verſäumt werde, wollen wir ihn während der Zeit unter den übrigen Wiſſenſchaften vorzüglich zur „**Mathematik** anhalten.

Der Knabe war nun zwölf Jahr alt, und ſpielte die ſchwerſten Klavierſachen von **Sebaſtian Bach** und von **Händel**: wollte auch nichts anders mehr ſpielen. Seine eignen, in geheim komponirte Sachen, ſpielte er auch nur in ſeinem verſchloßnen Zimmer, kein Zureden konnt' ihn bewegen ſie einem andern vorzuſpielen. Eben ſaß er am Klavier da der Vater zu ihm ins Zimmer trat. Der Lehrer war mit den andern Kindern ſpazieren gegangen.

Vater. Du hier, lieber Franz? Warum biſt du nicht mit den andern aufm Felde?

Franz. Lieber Vater, das Klavierſpielen macht mir mehr Vergnügen: ich habe da eben eine neue Bachiſche Fantaſie bekommen.

Vater. (Nach einer kleinen Pauſe, während deſſen der Junge ungeduldig vom Vater zum Klavier und wieder zum Vater geht, als wollt er gern allein ſeyn.) Hör nur, lieber Junge, ich muß dir etwas ſagen, was dich kränken wird. Es thut mir wahrlich leid, aber ich muß es dir ſagen. Du verſäumſt über das Klavierſpielen allen andern Unterricht, ſelbſt deine Geſundheit. Deine Ausarbeitungen im Schreiben, Rechnen, in der Mathematik ſind höchſt flüchtig und unvollkommen, und wann die andern angenehme und heilſame Spaziergänge machen, ſitzeſt du beym Klavier oder beym Notenpult, und hernach läufſt du wieder, um das einzuhohlen, allein und Spornſtreichs nach dem Plauenſchen Grunde. Du treibſt das, was dir zum Vergnügen vergönnt wurde, zum Nachtheil des nützlichern, von dem du einmal wirſt leben müſſen. Oder glaubſt du wohl von dem Klavier künftig dein Brodt zu haben?

Franz. Wie ſo, lieber Vater?

Vater. Ja, mein Lieber, die Zeit kommt heran, da du dich zu irgend einem Gewerbe beſtimmen mußt, um deinen Beſchäftigungen eine gewiſſe beſtimmte Richtung zu geben.

Franz. Die Muſik kann mir doch niemals ſchaden.

Vater. Nein, das nicht, wenn du ſie mäßig treibſt, ihr nicht mehr Zeit widmeſt, als dir ernſthaftere Studien übrig laſſen. Oder du müßteſt dich ihr ganz widmen, müßteſt Muſiker werden wollen.

Franz. Lieber Vater — wirklich — nein, daran hab' ich noch nicht gedacht.

Vater. Nun dann, mein Liebster, mußt du izt das Klavierspielen ganz lassen. Du kenn'st deinen Fehler, daß du dich in nichts so leicht mäßigen kannst; aber wohl, wenn du's dir ernstlich vorsetzest, es ganz unterlassen kannst. Du weißt wie oft du selbst bey Spielen und bey Speisen und Getränken diese Bemerkung bestätiget hast: also laß das Klavier nun ganz.

Franz. (Den Vater heftig bey der Hand ergreifend und das Klavier mit Sehnsucht anblickend) lieber Vater! (die Thränen steigen ihm in die Augen.)

Vater. Glaub mir, lieber Junge, es ist mir so schwer geworden, dir das zu sagen, aber ich mußte.

Franz. (Starr das Klavier anblickend und die Hand des Vaters kalt haltend als wollt' er sie gehn lassen.)

Vater. Komm in den Garten, Lieber! deine Mutter weinte erst drüber, daß sie dich so wenig zu sehen bekömmt, daß du mehr am Klavier als an uns hängst.

Franz. (Ergreift wieder die ganze Hand des Vaters, drückt sie mit beyden Händen und geht willig mit.)

Nun wurd' ihm das Klavier ganz genommen. Alle Versuche ihm das Zeichnen eben so angenehm zu machen mißlangen: er triebs wie alles übrige, weil die Eltern Freude dran hatten. Auf einmal ergrif er aber die Mathematik mit Eifer. Er hatte einst von einem Mathematiker gehört, der ohne die Musik erlernt zu haben, musikalische Stücke komponirte. Das fiel ihm einmal in der Nacht ein: er sprang auf, nahm das mathemaische Lehrbuch vor sich, als wollt' er die Nacht noch die ganze Wissenschaft verschlingen, und seit der Zeit trieb ers mit großem Eifer.

Einen Morgen kommt er zum Vater, und bittet ihn inständigst, er möcht' ihm doch oben eine kleine Dachstube, die voll altem Hausgeräth lag, für ihn allein geben, um so ganz ungestört studiren zu können: er wollt' all die Sachen die da lägen auf eine Seite räumen und sich mit der andern Seite behelfen. Der Vater gab ihm das zu, ohn' einen Augenblick die Absicht des Knaben zu ahnden. Es lag aber in dieser Kammer ein alter Klavierkasten, dem der Resonanzboden, viele Tasten, und alle Saiten fehlten. Diesen fing der Knabe an des Nachts, wenn alles schlief, in Stand zu setzen, und brachte es in einigen Monathen dahin, daß er, so schlecht es auch klang, drauf spielen konnte. Das war eine Freude!

Seine Gesichtsfarbe verrieth bald sein nächtliches Aufsitzen, und der Vater beschloß ihn einmal in der Nacht zu überraschen. Das geschah, und er fand ihn am Klavier sitzen, das am Tage unter dem Bette zu stehn pflegte. Ein ganz unerwarteter Anblick für den Vater. Er stand in sehr gemischter Empfindung da, verbarg seinen auflodernden Unwillen über den, der ihn heimlich mit einem Klavier versehen, und fragte den stumm und starr da sitzenden Knaben, von wem er das Klavier habe? der Knabe erzählt treu die Geschichte und nun der Vater das mit unbeschreiblicher Mühe und vieler Klugheit zusammengeflickte Instrument siehet, kann er seine Freude nicht bergen, er fällt dem Knaben um den Hals und sagt: **du hast gewählt? es sey!**

Nun wurde Musik ernstliches Studium des Knaben: Er bekam gründlichen Unterricht im Generalbaß und Singen, ging dabey täglich zwey Stunden zu einem großen Meister, der ihn mit den Werken der besten alten und neuern Komponisten bekannt machte, ihn auf den Charakter des Werks, auf die Anordnung im Ganzen und auf die besondern Schönheiten aufmerksam machte. Gelegentlich auch bey den Beyspielen die Regeln, ihre Entstehung und Einschränkung berührte, dabey seine Lektüre über die Geschichte der Musik leitete, und dann **zuletzt** die beste theoretische Anleitung zur Musik mit ihm durchging.

Dann ließ er ihn eigene Ausarbeitungen machen, bey denen er sich an keine gewisse Form binden mußte, sondern seiner eignen Fantasie uud Empfindung folgen. Diese korregirte er ihm nicht so gewöhnlicherweise mit ausstreichen und hineinschreiben, sondern sie sprachen darüber und das hatte dann Einfluß auf künftige Arbeiten. Er schrieb viel und mit großer Leichtigkeit, ließ aber sehr wenig an andre sehen und hören.

Dabey vernachläßigte er die übrigen Wissenschaften nicht, die er izt aus eignem Antriebe mit mehrerm Antheil betrieb. In die Stelle der lateinischen Sprache, in der er seinen Virgil ganz gut laß, trat nun die italiänische Sprache. Diese wurde ihm desto nothwendiger, da er sich sehr zur Singekomposition hinneigte. Auch lag ihm die Poesie sehr am Herzen. Dichter waren seine liebste Lektüre. Und oft begeisterte ihn die Muse selbst. Wer war wohl seine Muse?

Der Vater hatte ein wöchentliches sehr wohl besetztes Konzert veranstaltet, worinnen die besten musikalischen Stücke zur Bildung des Sohnes aufgeführt wurden: dieser nahm selbst viel Antheil dran und dirigirte bald manches Stück selbst. Es wurden Stücke von sehr verschiedenen Zeiten, verschiedenen Geschmacks und Werths neben einander aufgeführt. Dieses Konzert wurde abwechselnd in des Vaters Hause und in dem Hause eines alten Freundes gehalten. Der hatte eine Tochter, die auch außerordentliches Genie zur Musik hatte, sehr gut das Klavier spielte und nach Unterricht im Singen von unserm **Hermenfried** gar sehr verlangte.

Gerne verrieth ichs Ihnen, meine Schönen, wie ein Jüngling, edel, empfindsam und gut, seinem reizenden, zärtlichen Mädchen Gesang lehrte und mit dem Gesange die Liebe. Oder soll ich aufrichtig seyn? Wie das Mädchen ihm Liebe und Lieder singen lehrte, und sichs dann, schalkhaft wieder lehren ließ. Ich darf mich hier aber nicht auf die besondere Geschichte dieses lieben, edeln Paars einlassen, so schwer es mir auch wird, die innige Liebe der Edlen kaum berührt zu haben: nicht ausmahlen zu dürfen, wie sie mit jedem Morgen wächst, immer tiefer ins Herz sich gräbt; wie sie die paradiesisch schöne Natur um sie herum zum Himmel ihnen macht, wie sie sich unzertrennlich fühlen und sich trennen müssen; wie ihnen da das höchste Geschenk des Himmels zu unaussprechlicher Marter wird; wie das liebe, treue Mädchen nun die langen Nächte durchweint; er von ihr entfernt, lange alles, was sie nicht ist, was sie nicht wenigstens einen Augenblick seyn kann, aneckelt, anspeyt, an alles, was nur einigermaßen sich ihr naht, mit Sehnsucht, mit brennender Begierde sich hängt, und sich so in der größten Reinigkeit seines Herzens Leiden, unaussprechliche Leiden bereitet, die all seine Tugend, all seine Stärke zu mächtigen Kämpfen auffordern, denen er fast erliegt, durch Beharrlichkeit, Gewalt über sich selbst, endlich den Sieg erhält, und mit unbescholtnen Armen sein treues, liebes Mädchen wieder umfaßt, und ihre Thränen mit Liebe trocknet.

Hermenfried hatte in seinem zwanzigsten Jahre gründliche Kenntniß der Harmonie und Fertigkeit im Komponiren. Das Klavier spielte er mit außerordentlicher Fertigkeit und Delikatesse. Er übersah den Umfang der Kunst mit scharfem Blick, und hatte einen guten bestimmten Geschmack. Aber Erfahrung fehlte ihm noch in ziemlichen Grade. Ich meyne Erfahrung als Komponist, zu der das Selbstschreiben und Durchsehen und Durchstudieren großer Werke noch nicht genug ist. Man weiß, wie unendlich in der Musik Hören vom Lesen verschieden ist: wie sehr Studium des Effekts vom Studium der Harmonie verschieden ist.

Zwar hatte er in **Dresden** viel gute große Musik gehört: es war aber denn doch alles zu sehr in Einem Geschmack, in Einem Styl. Dabey lief er Gefahr, sich in die Eine Manier so hinein zu arbeiten, daß sein Genie darüber litte. Seine Arbeiten, begannen auch bereits ein gewisses steifes, einförmiges Ansehen zu bekommen: er fing an, Fülle der Harmonie und Genauigkeit des Rythmus oft auch auf Kosten des Gesanges, des Ausdrucks zu leiden, wohl gar zu lieben.

Sein großer Meister hatte ihm schon einigemal gesagt, **wenn ich diene Stücke nicht hörte, blos sähe, würd' ich sie oft für meine eigne halten.** Darinnen lag es nun eben; das Ding sah sich oft treflich an, und klang doch ganz anders.

Es geht einem jungen Künstler der Harmonie studiert und nun anfängt gründlich fleißig und korrekt zu arbeiten, wie es jedem jungen Menschen zu gehn pflegt, der erst anfängt Bekanntschaft mit großberühmten Leuten zu machen. Jener kann nicht voll, nicht gedrungen genug schreiben, um der Welt all die erlernten Künsteleyen so recht vor Augen darzulegen damit sie ja sähe was er alles weiß. Dieser spricht von den ersten Zusammenkünften mit einem berühmten Mann, dem ersten **gehorsamen Diener**, so er mit ihm gewechselt, ohn' Unterlaß, weiß sich viel damit den berühmten Mann vom großen Zeh bis zur kleinen Haarlocke seiner Perucke zu kennen, beschreiben zu können. Ist jener aber erst so recht mit dem Innern seiner Kunst vertraut, fühlt er sich, hat dieser jenen großen Mann erst zu seinem Freunde, fühlt er sich in ihm, so kümmern sich beyde wenig um die Welt ob sies sieht oder nicht. Genug er selbst weiß es, fühlt es, genießt es. Er weiß nun auch, daß viele prahlerische Künsteleyen nicht die Kunst sind, daß viele großberühmte Männer nicht edle Menschen sind, und geht oft beiden aus dem Wege.

Der Vater sah jenes ein, wußte auch, daß an seinem Sohn nichts von der guten moralischen und wissenschaftlichen Erziehung, die er ihm gegeben, verloren gegangen, daß er ein bestimmt guter und aufgeklärter Mensch war, und trug also kein Bedenken, ihn reisen zu lassen. Er glaubte Religion, für die der junge Mann wahres,

warmes Gefühl hatte, natürlich gutes, feines Gefühl, Einsicht und edle Liebe, die er warm im Herzen trug, würden ihn für Laster bewahren. Und Thorheiten? Für deren Vermeidung war der Vater eben nicht ängstlich besorgt, glaubte aber doch, auch hiervor würde ihn sein guter, bestimmter Geschmack oft sichern.

Von seiner edlen Liebe zu Henrietten wußte der Vater sehr wohl, und freute sich in seinem Herzen darüber, hatte aber noch nie mit dem Sohne davon gesprochen.

Der Vater berechnete genau, was der Sohn zu einer Reise durch Deutschland und Italien bedurfte, um sie ohne Aufwand und besondere Bequemlichkeit, aber doch völlig sicher für Mangel zu machen. Dies bestimmt' er ihm zur Reise, dabey equipirte er ihn, nicht prahlerisch, aber gut und anständig.

Sein Seegen, den er dem Sohn zur Reise mitgab, war dieser:

Hier, mein Sohn, hast du so viel Geld, als du nothwendig zu deiner Reise brauchst. Willst du mit mehrerer Bequemlichkeit und größerem Aufwande reisen, so nimm deine Musik zu Hülfe. Verdiene dir so viel, als du auf eine vernünftige und anständige Art verdienen kannst. Empfehlungen geb ich dir nicht mit. Ich hoffe, du wirst dich durch deine Aufführung und Kunst Freunde genug machen. Sey fleißig in deiner Kunst, nutze jede Gelegenheit zu deiner Vervollkommnung. Lerne auch die Welt und die Menschen kennen. Hüte dich aber, hüte dich, Lieber, sie auf Kosten deiner Gesundheit, deines Herzens, deiner künftigen Glückseeligkeit kennen zu lernen. Denke stets daran, (hier ergriff ihn der Vater zärtlich bey der rechten Hand) denke stets daran, daß Gott jede deiner Handlungen sieht, daß dein Glück, das Glück deiner dich herzlich liebenden Eltern ist, dein Unglück das Ihrige. (Nun ergriff er ihn bey beyden Händen, und zog ihn sanft zu sich.) Denke daran, mein lieber, guter Sohn, daß hier deine Henriette auf dich wartet, daß das gute, liebe Mädchen hofft, durch dich einst ein glückliches Weib, eine glückliche Mutter zu werden. Gott geleite dich!

Hermenfried fiel sprachlos an den Hals seines Vaters, beyde weinten, daß die hellen Thränen in großen Tropfen über ihren Hals hinrollten.

Ich darf mich auf seine musikalische Reise nicht besonders einlassen, obgleich ich sein sehr genaues Tagebuch vor mir liegen habe. Nur so viel im Allgemeinen. Er suchte jeden merkwürdigen Tonkünstler genau kennen zu lernen, bat ihn um die Mittheilung seiner Werke und seiner besondern Ideen bey der Arbeit. Er suchte jede Gelegenheit auf, Musiken und vor allen Dingen gute und große Sänger zu hören, versäumte keine gute und keine schlechte Musik, gab vorzüglich auf ihre Wirkung Acht, und zog sich davon Erfahrungssätze ab. Er besuchte die Bibliotheken, um alte musikalische Schätze und zur Aufklärung der Geschichte der Musik dienende Werke kennen zu lernen; Vorher suchte er aber immer besondere Bekanntschaft mit dem Bibliothekar, um nicht die edle Zeit mit unnützer Beschauung vieler tausend Bücher hinzuschlendern. Er bemühte sich die Beschaffenheit guter Orgelwerke und anderer Instrumente genau kennen zu lernen, eben so auch die Beschaffenheit zur Musik aufgeführter Gebäude. Da jeder Mensch sah, daß nicht Geldschneiderey oder Prahlerey sein Reisegeschäft war, daß er ein bescheidner und eifrig lehrbegieriger junger Künstler war, so kamen ihm die besten Menschen entgegen, um ihm in seinen Untersuchungen behülflich zu seyn. Mit ganz vorzüglicher Liebe forschte er den Nazionalvolkgesängen und Volktänzen nach.

Der Hof war immer das letzte, warum er sich in einer großen Stadt bekümmerte. Indessen wurde er von den meisten Höfen selbst aufgesucht, und oft, ohne, daß ers drauf anlegte, sehr ansehnlich beschenkt, so daß der Werth der auf seiner ganzen Reise erhaltnen Geschenke die Kosten seiner Reise übertraf. Er war bey seiner mäßigen, blos Bedürfniß befriedigenden Art zu reisen geblieben, und konnte daher das Glück genießen, die erhaltenen Geschenke zu guten, menschenfreundlichen Werken anzuwenden. Es würden ihm auch häufig Dienste angeboten. Er sah aber immer, daß seine äußerliche edle Gestalt, oder zu hohe Vorstellung von seinen Fähigkeiten, oder vornehme Grille den größten Antheil daran hatten, und das war ihm genug, solche Anerbietungen gradezu auszuschlagen. Er war überhaupt fest entschlossen, sich durch keine besondere Verbindung auf seinem Wege aufhalten zu lassen, auch nicht eh eine Stelle anzunehmen, als bis er sich selbst zu einer wichtigen Stelle fähig fühlte. Auch verschafte ihm seine Kunst und sein gutes, edles, ofnes Gesicht, dem sein Charakter so ganz entsprach, die ausgebreiteste

breiteste Bekanntschaft mit allen Ständen: und er lernte daher in den wenigen Jahren seiner Reise die Welt und sich selbst mehr kennen, als tausend andere oft in ihrem ganzen Leben.

Je weniger ich von seiner Reise als Künstler hier reden darf, destomehr treibt's mich, von ihm als Mensch zu reden.

Er sagte oft, wenn vom Vortheil des Reisens die Rede war, der größte Vortheil seiner Reise wäre, daß er sich selbst und seine Heymath schätzen gelernt hätte. Denn er ward fest überzeugt, daß es keinen Himmelsstrich, keinen Winkel der Erde gäbe, der nicht dem aufmerksamen Beobachter und wahren zärtlichen Freunde der Natur tausendfache Gegenstände der Untersuchung, des Vergnügens und der Bewunderung darböte. Und welche unzählige Menge von Merkwürdigkeiten und Schönheiten der Natur fand er nicht bey seiner Rückkehr in seinem deutschen Vaterlande, die er in allen durchreiseten Ländern vergeblich gesucht, und vorher in seinem Vaterlande übersehen hatte. Ein Fehler der meisten jungen Leute, immer nach den entfernten Ländern sich zu sehnen, und darüber ihr Vaterland mit allen seinen Vorzügen zu vergessen, wohl gar zu verachten.

Eben so ward auch Hermenfried im Innersten seiner Seele fest überzeugt, daß es überall gute, edle Menschen gäbe: und überall nur selten solche himmlisch edle, göttlich erhabne Menschenseelen, deren Gemeinschaft und Freundschaft uns hier schon einen seligen Vorschmack des Himmels und der ewigen Seligkeit gäben, da wir im näheren Anschauen Gottes, und in dem genauesten ewig unzertrennlichen Zusammenketten edler, gleichgestimmter Seelen unaussprechlich, unbegreiflich selig seyn werden.

Auch fühlte er in sich selbst mehr Trieb und Kraft und Liebe zum Guten, als er bey vielen in der Ferne angebeteten Männern gefunden hatte. Denn nichts hatte ihm auf seinen Reisen mehr Kränkung, mehr wahre Betrübniß verursacht, als die traurige und leider so häufige Erfahrung, daß oft die größten Gelehrten, die größten Künstler, selbst oft die eifrigsten Tugendlehrer, in ihrem Leben die elendesten, verächtlichsten Menschen sind. Man stelle sich seine Beschämung vor, wenn er mit heißer Begierde, mit fliegenden Schritten dem persönlichen Anschauen eines Mannes entgegeneilte, den er als einen großen Dichter, oder tiefsinnigen Weltweisen, oder seltnen Künstler schon von seinen ersten Jünglingsjahren an mit tiefer Verehrung, mit innigster Liebe gedacht, genannt hatte; wenn er nun vor ihm stand, und hofte auf seinem Gesichte edle, göttliche Ruhe der Seelen, klåreres, freudigeres Anschauen Gottes, reine, feurige Gottesliebe, Menschenliebe, Bruderliebe, bescheidene Zufriedenheit mit sich selbst, edlen Stolz auf Würde der Menschheit zu sehen, von seinen Lippen zu vernehmen — und dann Tumult, Aufruhr, Krieg der Leidenschaften, Verwirrung und Zweifel, Gewissenlosigkeit, Haß, Neid, Verfolgung, Habsucht, kriechende, kindische Eitelkeit sah, hörte — o wie verächtlich ihm dann die elenden Menschen ohnerachtet all ihres Wissens, all ihrer Fähigkeit, all ihrer Geschicklichkeit wurden! Weit verächtlicher, als die unglücklichen, bejammernswürdigen Seelen, die nie Anlaß fanden, sich aus dem Schlamme zu erheben, die Fürstentyranney und teufliſche Politik und elende Erziehung in Niedrigkeit und Finsterniß niedertreten und fesseln; oder die durch falsche, dem Schwachen überredende Lehre, durch giftige, süße Worte ins Verderben gelockt, gestürzt, und nun im Laster betäubt hinträumen, hintaumeln. —

Selten, nur selten fand er unter denen in der Ferne als Weise, als Dichter, als Künstler verehrten, geliebten Männern solche Menschen, die er auch bey näherer Bekanntschaft als Menschen verehren und lieben konnte: die nicht, wie die meisten Gelehrten und Künstler, nur aus Prahlerey oder Gewinnsucht forschten und schrieben, sondern denen es eifrigst und herzlich um die Erforschung und Ausbreitung des wahren Guten, wahrhaftig Nützlichen und edel Vergnügenden zu thun war; die nicht nur Gelehrte und Künstler waren, sondern auch ihre Pflichten als Menschen, Hausväter und Väter liebten und erfüllten.

Und nur wenige, sehr wenige unter den angebeteten großen Männern hatten das hohe Verdienst, größer noch als Menschen zu seyn, wie sie es als Gelehrte, Dichter und Künstler waren. Aber welches Entzücken, welche Seligkeit war ihm auch der Gedanke an diese wenigen Edlen!

Destomehr wahrhaftig gute und edle und glückliche Menschen fand er unter denen noch unverdorbnen Landleuten, die in Entfernung von großen Städten wohnten. Dieses und seine inbrünstige Liebe für Schönheit der Natur verursachte, daß er sich auf seinen Reisen den Frühling und Sommer über nur wenig in grossen Städten aufhielt; die meiste Zeit brachte er auf dem Lande zu, welches er dann auch nach allen Seiten durchwan-

derte. Dieses Durchwandern nach allen Seiten, um das Land recht genau und recht viel gute Menschen kennen zu lernen, brachte ihn zu dem Entschluß, den Sommer über zu Fuße zu reisen, wozu ihn eben seine äußerlichen Umstände nicht zwangen. Er hatte jede andre Art zu reisen versucht, mit Extrapost, mit der gewöhnlichen Post, mit Fuhrleuten, zu Pferde und zu Wasser. Er fand aber, daß alles dieses weit mehr den Körper angreife und ermüde, und die Seele zum freudigen Genuß des Guten und Schönen unfähiger mache.

Auch war es auf keine, jener erwähnten Arten zu reisen möglich, das Land und die Bewohner so genau kennen zu lernen, als es wohl zu Fuße geschehn konnte. So konnte er jedes fruchtbare Feld, jeden großen und schönen Wald, jeden Busch, jedes Thal, jede Anhöhe, jeden Berg, jedes Ufer des Stroms, jede Quelle ganz kennen und genießen. Der Landmann näherte sich weit eher dem freundlichen Fußwanderer, wurde weit eher vertraut mit ihm: so konnte er bey jedem guten Landmanne, dem er gern tiefer ins Herz sehen wollte, ohne Umstände übernachten, ohne Umstände wochenlang den seligen Anblick einer häuslichglücklichen Familie genießen, Tagelang den Arbeiten eines vernünftigen und fleißigen Landmanns beywohnen, von ihm Bearbeitung des Feldes lernen; oder auch ihm durch Mittheilung seiner Bemerkungen und Erfahrungen nützlich werden; durch ihn Kenntniß des Bodens, der Landesfrüchte und der Landesverfassung erhalten. Und was noch über alles ging, so konnt' er: der für sich sehr mäßig, von Feld- und Gartenfrüchten, Brodt, Milch und Wasser lebte, um so viel mehr, als ihm die künstlichere Art zu reisen gekostet haben würde, an Unglückliche, Bedürftige wohlthun.

Ich muß einige die Menschheit interressirende Auftritte seiner Reise hier erzählen. Könnte ich sie, edler, himmlischer Freund, könnte ich sie dir mit derselben Wärme, mit der Lebhaftigkeit, mit der hinströmenden, rührenden Sprache des Herzens nacherzählen, mit der du sie meinem Herzen tief eingeprägt, wann wir dort unter der hohen, heiligen Eiche saßen, unter der sich unsere gleichgestimmte, gleichlautende Seelen zuerst erkannten, umfaßten, innigst umschlangen; unter deren weitvorragenden, tief hinaus sich beugenden Aesten wir so oft die unaussprechliche Seligkeit himmlischer Freundschaft, reiner, hoher Seelenliebe genossen: ach! unter deren Schwermuthsrauschenden Laube ich mich von dir losreissen mußte, von dir, der du mir alles warst, der mein ganzes Herz erfüllte, noch erfüllt! Großer, gütiger Gott! hättest du nicht das hohe Gefühl für Unsterblichkeit in unsre Seele gelegt, uns nicht die Verheißung eines ewigen, seligen Lebens gegeben: wie würden Freunde, die sich so innig lieben, wie würden die sich trennen können, ohne unaussprechlich elend zu seyn, ohne unter der Angst ihres Herzens zu erliegen!

Oft saßen wir nach vollbrachten Geschäft unter der hohen, heiligen Eiche, oft, sehr oft sprachlos Hand in Hand, Aug in Auge, oder den gierigen Blick auf den sternenflimmernden Mondhellen Himmel gerichtet. Nicht Worte, ein kühner, zuversichtlicher Druck der Hand, ein hoher, mehr als tausend Zungen redender Blick, gleicher mächtiger Drang zu seelenvoller Umarmung sagtens uns, daß unsere gleichgestimmten Seelen Unsterblichkeit, ewige, seelige Vereinigung ahndeten, tief fühlten! daß sie mächtig jenen höhern Gegenden entgegen strebten! Und dann schwand die Erde unter unsern Füßen, und es war als hätten wir keine Erdensprache. Wie hätten auch alle Sprachen der Welt nur den kleinsten Theil der seligen Empfindungen ausdrücken können, die dann unsere Blicke belebten! Und wann uns dann die emporsteigende Sonne aus diesen seligen innigen Umarmungen weckte, o wie war uns dann das majestätische, herrliche Aufsteigen, der gestern in Nacht Versunkenen, großes, mächtiges Bild unserer Wiederauflebung! Im innersten unserer Seelen beteten wir dann den an, der diese hohe, mächtige Gefühle in unsre unsterbliche Seele legte. Mächtig gestärkt in unserm Vorsatz, besser zu werden, nach höherer Vollkommenheit zu streben, gingen wir dann an unser Geschäft.

Oft aber auch, wenn wir unter der Schwermuthrauschenden Eiche saßen, und der Mond kämpfte vor uns mit Gewölk, das ihn umzog, dann trübte oft der Gedanke an menschliches Elend hienieden, unsere zur Wehmuth gestimmte Seelen. Siehe, sagt' ich dann, siehe wie so viel Tausende nach Glückseeligkeit jagen, und sich alle von ihr entfernen: siehe wie der edle Unglückliche dort, auf dem rechten Wege zur Glückseligkeit, stets neue tausendfache Hindernisse findet, die Bosheit, Neid, Verfolgung ihm in den Weg stürzt, ach! er wird erliegen. Thränen hemmten dann meine Sprache.

Aber er, weit besser, weit stärker als ich, sprach dann mit tröstender Stimme: „wende weg deinen Blick von jenem verworrenen, unseligen Taumelplatz menschlichen Elends, wo auch wir oft in unserm eifrigsten Streben, gut zu seyn, und Gutes zu wirken, aufgehalten wurden. Siehe hier den glücklichen Landmann, der doch immer noch die weit größere Anzahl der Menschen ausmacht, und — der weisen Einrichtung des großen Schöpfers sey's gedankt! — immer der größte Theil der Menschen bleiben muß: Siehe den, und ehe du einmal Elend und Verzweiflung bey ihm erblickst, wirst du tausendmal Zufriedenheit, wahres Vertrauen auf Gott, Gottesliebe und Bruderliebe sehen. Du weißt, ich kenne den Landmann, wie ihn wenige kennen; Jahrelang lebte ich ganz mit ihm, mit vielen Tausenden unter ihnen: aber es sey dir geschworen, wo ich niederdrückendes, tödtliches Elend fand, da kams von jenen unseligen Menschen her, die in großen Städten wohnen. Das unvermeidliche Uebel, das oft aus dem Gange der Natur entsteht, weiß der Landmann mit uns ganz fremder Gelassenheit und Ergebung in den Willen dessen, der ihm seine Felder und Wiesen befruchtet zu ertragen.

Einst wanderte ich in einer bergigten Gegend: die steilen Berge waren mit herrlichen hundertjährigen, tausendjährigen Bäumen von sehr verschiedener Art, sehr verschiedenem Laube bewachsen. Ueber die hohe, weit ausgebreitete Eiche ragte die schlanke, kühne Fichte hoch hervor, der Tanne dunkles Grün wurde trüber dem Auge, durch den blassen Schein gegenüberstehender Birken: Buchen umschlangen sich schwesterlich in einandergewachsen; und an ihren hohen Gipfeln sahe man noch Namenzüge, die vor Jahrhunderte zärtlich Liebende in ihre junge Rinde schnitten, und sie in einander schlangen, daß sie lange ein Bild ihrer Seelenvereinigung blieben. Auf den Höhen und in den Thälern, standen die fruchtbarsten, geseegnetesten Felder und Wiesen in ihrer Blüthe: Reiter und Pferd konnten sich unter den hohen, vollen Aehren verbergen. An den Anhöhen weideten fette, glänzende Heerden: auf den Wiesen standen Männer bis an die Brust im Grase und mäheten. Sie waren aber nicht frölich, sangen nicht muntere Gesänge: denn es war ein heißer Tag, eben um die Mittagsstunde, und am Horizont zogen sich schwarze, fürchterliche Wolken zusammen. Ich hatte noch zwey Stunden bis nach einem Dorfe, das tief im Thale lag. Bald wurde der ganze Himmel bezogen; es wurd' am Mittage Nacht, und plötzlich brach der gewaltigste Sturm und Donner mit Blitzen und Hagel und Regenguß mächtig hervor. Ich war gezwungen, mich unter eine tausendjährige Eiche auf den Boden zu legen.

Zwey Stunden kämpften und tobten die Elemente, und dann wards ruhiger und klar.

Gott welch ein Anblick! Alle Felder, alle Wiesen wie von tausend Mähern niedergemäht, alles Glück, alle Hoffnung des Landmanns gänzlich zu Boden geschlagen; die Heerden zerstreut, hier ein todtes Lamm, dort hundert getödtet. — Ich wäre fast vergangen bey dem Anblick. Ich eilte fort, kam an einen hohlen, sehr steilen Weg, den Reisende sonst mit gehemmten Rädern, und doch nicht ohne Gefahr hinabgleiteten. Und welch ein neuer, schrecklicher Anblick! Nie sah ich so etwas fürchterlich Großes! Der Weg war verschüttet, als wär' er nie gewesen: viel tausend Bäume, die am überhangenden Rande, bis auf die äußerste Höhe des Berges gestanden, waren samt ihrem Erdreich hinunter gestürzt; viele hatten sich in die Hölung gepflanzt, standen da tief und fest, als hätten sie Jahrhunderte schon da gestanden; andre hatten ihre Krone tief in die Erde gegraben, und spreuzten ihre entblößten Wurzeln gen Himmel; noch andre junge zarte Bäume lagen zu Tausenden vom Laube entblößt übereinander auf dem Boden; andere waren von nachstürzenden Felsenstücken tief in die Erde geschlagen, so daß ihre Krone ihre Wurzeln umschlangen.

Stundenlang stand ich wie versteinert vor dem schauerlich erhabenen Orte; allmählig wurde mir wohl in der Seele; ich fühlte mich doppelt stark, rafte mich zusammen und arbeitete mich so mit äußerster Mühe und Anstrengung seitwärts durch.

Tiefer unten war der Weg weniger verschüttet, aber fast Mannhoch überschwommen. Ich mußte warten, bis das Wasser sich verzog, und die Bauern hinzukamen, die Gräben öfneten, und den Schutt wenigstens für Fußgänger wegräumten. In fürchterlicher Todtenstille thaten sie das. Keiner sprach ein Wort. Seufzer und Thränen, das war alles. Auch ich hatte nicht das Herz, sie anzureden. Weinen konnt' ich aber noch nicht. Ich ging langsam meinen Gang fort, und war bald am Dorfe. Bey dem ersten Bauernhause durchdrang mich ein Anblick bis ins Innerste meiner Seele. Das Haus war aus- und inwendig bis über die halbe Höhe der Thüre und Fenstern mit Erde, Sand und Steinen verschüttet: und in dieser aufge-

worfenen Erde stand ein alter achtzigjähriger Mann mit seinem acht und siebenzigjährigen Weibe bis über die Knie, und arbeiteten mit schwachen Kräften den Schutt aus dem Hause zu schaufeln. Sie hatten ihr Gesicht von einander weggewandt, um dem andern nicht sehen zu lassen, wie die Thränen in dicken sich jagenden Tropfen auf den Boden rollten. Ich sprang zu, hinein konnt' ich nicht, rief, schrie ihnen zu, allein von Wehklagen schon getäubt, und ganz in ihren innern Gram versenkt, hörten sie mich nicht, bewarfen mich unbewußt mit Erde; und doch konnt' ich nicht fortgehn. Ich schrie wieder: **Vater, Vater!** Da sah der Alte mich plötzlich mit starren, gierigen Augen an, seufzte tief aus der Brust, schlug die Augen wieder nieder, und arbeitete heftiger weinend fort. Ich will euch Hülfe holen, rief ich, will euch helfen, helft mich nur hinein. Da reicht' er mir, ohn' ein Wort zu reden, die Schaufel, und ich kletterte hinein.

Ich. Seyd ihr denn so ganz ohne Hülfe, Alter?

Der Bauer. (Mit gebrochener Stimme in einem holen Tone.) Gott hat mir drey Söhne gegeben, aber sie haben sie mir genommen. (Und nun konnt' er für heftiges Schluchzen und Weinen nicht weiter.)

Die Frau. Ja Herr, die Soldaten, die Soldaten — das ist unser Unglück! — was Gott thut, das ist wohl gethan! —

Denke dir den Zustand meines Herzens, wie's mir zerspringen wollte. Die Thränen stürzten mir mächtig die Wangen herab. Ich konnt' nicht helfen, warf einen Theil meines Geldes auf den Tisch, und stieg hinaus zum Fenster, das nach dem Garten ging. Hinter dem Hause warf ich mich unter eine hohe Linde, die von allen Bäumen und Gartengewächsen allein stehen geblieben war, und weinte aus.

Ich ging drauf zum Pfarrer des Dorfs, ließ mir genau den Zustand der verunglückten Einwohner sagen, und lief, weil ich nicht mehr viel Geld bey mir hatte, nach der nächsten großen Stadt, wandte da all mein Wissen, all meine Kunst an, so viel Geld als möglich zu verdienen und von den wenigen edlen Menschen zusammenzubringen. Nach sieben Tagen kam ich wieder in das Dorf; fand alles herum noch eben so wüste; kein sanfter, wohlthätiger Windhauch hatte die niedergeschlagenen Aehren erheben können. Doch wars im Dorfe selbst ziemlich aufgeräumt, und Gärten die schon wieder von neuem bearbeitet. Auch waren die Leute mir ganz unbegreiflich ruhig.

Ich suchte gleich wieder meinen achtzigjährigen Greis auf, und fand in seinem Hause alles ordentlich und ruhig. Die Frau saß und spann, der Alte schnitt Stäbe, um junge neugepflanzte Bäume, die ihm der gute wohlthätige Pfarrer des Dorfs geschenkt, zu stützen. Sie erkannten mich nicht, hießen mich niedersitzen, und erkundigten sich, ob ich nichts neues vom Kriege wüßte. Ich suchte das Gespräch so viel als möglich davon abzuleiten, weil ich wußte, was ihnen am Herzen nagte, weil ich sah', wie's ihnen nagte. Aber sie waren immer wieder da. Kein Wort entfiel ihnen über die letzte Verwüstung. Endlich fing ich selbst davon an. Der Alte hatte sich mit niedergesunkenen Armen, und niedergesenkten grauen Kopfe vor mir hingestellt.

Ich. Habt ihr denn auch bey dem letzten Sturme Schaden gelitten?

Bauer. (Die Hände langsam in der äußersten Tiefe haltend, und mit halber Stimme) All mein Feld ist hin!

Ich. Wovon werdet ihr nun aber den Winter leben? Wovon wieder säen?

Bauer. (Mit zum Himmel gerichteten Augen, und starker zuversichtlicher Stimme) „**Weil du mein Gott und Vater bist, so wirst mich nicht verlassen.!**“ —

Hermenfried konnte vor Thränen nie weiter erzählen.

Nach drey Jahren kam er aus dem Lande der Musik, bereichert mit großen Schätzen von Kenntniß und Erfahrung zu seinen lieben Allen zurück. Ich wags nicht, die ersten feurigen, seeligen Umarmungen mit kalten, trocknen Worten zu schildern. Und vermöcht' ichs auch mit aller Wahrheit und Wärme, die die Sprache nur vermag, was wär's dennoch für den Kalten, der's noch nie gefühlt, nicht fühlen kann? Und was gar für den, der's gefühlt, der's ganz zu fühlen vermag?

Der erste Taumel der Freude war vorüber, und nun sprach ihm der Vater so: (Alle waren beysammen, auch Henriette mit ihren Aeltern und Geschwistern.)

„Du hast bis heute alle meine Wünsche erfüllt, mein lieber, lieber Sohn. Meine Korrespondenten „haben mir aus jedem Orte deines Aufenthalts die umständlichste Nachricht von deinem Leben mitgetheilt und

nie

„nie hab' ich Ursache gehabt andre Thränen um dich zu weinen, als Thränen der Freude. Bleibe so die Freude „unsers Alters, und mache nun auch Gebrauch von deiner Wissenschaft. Das einzige deiner Reise, wo„mit ich nicht ganz zufrieden seyn kann, ist die gar zu stolze Art mit der du zuweilen ein dir „angebotnes Amt ausgeschlagen. Oft hab' ich deine Beweggründe gebilligt: aber die Art, mit „der du's zuweilen thatest, zeigte, daß du es schon vorher, eh es dir angetragen wurde, deiner un„werth hieltest. Hüte dich ja, mein Bester, für den zu hohen Geist, der den besten und größten „Künstlern, den Genuß der Früchte ihres Fleißes oft raubt!

„Ich les' es genugsam in deinen Augen, wenn ichs auch nicht von dir hörte, daß du samt deinem lieben „Mädchen eben so sehnlich nach häuslicher Glückseligkeit schmachtest, als ich und deine Mutter in euren Jahren „darnach schmachteten. Du hast Recht, mein Sohn! hast den wahren Nutzen aus der genauern Kenntniß „der Welt gezogen: häusliche Glückseligkeit ist das einzige wahre dauerhafte Gut des menschlichen Lebens auf „dieser Erde. Sie allein giebt die Ruhe der Seelen, die zu gegenwärtigem fröhlichem Genuß des Lebens und „zu sicherer Aussicht in die Zukunft so höchst nothwendig ist. Man muß aber die Welt erst kennen, muß in „gewissem Verstande daran gesätigt seyn, um nicht durch falschen Schimmer aus der Ferne von seiner glückli„chen Ruhe aufgesprengt zu werden. Ich wünsche dir Glück zu deiner Weltkenntniß, du hast sie ohne deinen „Schaden erhalten. Genießt nun beyde die Seligkeit des glücklichen häuslichen Lebens ganz.

„Wir eure Väter sind aber beyde nicht im Stande ohne unsern eignen Nachtheil und dem Nachtheil „eurer Geschwister euch in den Stand zu setzen, daß ihr ohn' eigene Arbeit bequem und angenehm leben könn„tet: ich hoffe auch nicht, mein lieber Sohn, daß du den unseligen Hang zu einem müßigen, unthätigen „Leben hast: hör also einen Antrag, den ich dir zu machen habe, ohne Vorurtheil an.

„Der Fürst *** dem du in Rom jedes Anerbieten, mit ihm zu reisen, ihm eine Kapelle zu errichten, bey „ihm Dienste zu nehmen, so stolz ausschlugst, weil du ihn für einen unedlen Menschen hieltest, der hat sich bey „seiner Zurückkunft hier an mich gewandt, und mich gebeten, dich dahin zu bereden, daß du ihm eine Kapelle „errichtest und dabey Musikdirektor würdest. Er bietet dir jährlich vier hundert Dukaten, den Sommer über „ist er auf seinen Lustschlössern; Da soll deine Art zu leben ganz von deinem Willen abhängen. Willst du mit „ihm Hofleben führen, so sollst du einer der Angesehensten an seinem Hofe seyn, Tafel und alle Lustbarkeiten „mit ihm haben; willst du aber ganz entfernt vom Hofe, in einem kleinem Landhause häuslich leben, so ver„langt er weiter nichts, als daß du so viel an Hofe kämst wie die Ordnung der Kapelle und die Aufführung „großer Musiken erfordert. Laß mich noch eins hinzusetzen, Lieber!

„Trägst du noch deshalb Bedenken, weil du ihn für einen unedeln Menschen hältst, so erwäge daß es „dem Künstler, dem seine Kunst Gewalt über das Herz des Menschen giebt, eine höchst erwünschte Lage seyn „muß, bey einem mächtigen Manne, der Antrieb zu guten Thaten bedarf, dieß Werkzeug zu seyn, daß ihn „zum Guten, Edlen lenkt. Du hast sein Herz gewonnen, gewinne nun auch von diesem das Glück vieler „Tausende deiner Nebenmenschen. Du hast dich überzeugt, weiß ich, daß der höchste Zweck, ja für unsre Zeit „die einzige große edle Anwendung deiner Kunst ist, die Seele zu höhern himmlischen Gefühlen zu erheben; „wende daher deine Fähigkeit und dein Wissen an, die izt so tief gesunkene Kirchenmusik wieder zu ihrer alten „Würde zu erheben, und sie zweckmäßiger und wirkender noch zu machen, als sie's je war. Vielleicht glückt „es dir damit auch in der Ausführung bey deinem kleinen Fürsten besser, als bey irgend einem Großen. Diese „sind meistens zu tief in ungeheure Geschäfte und ungeheure Leidenschaften verwickelt, als daß sie die Kunst für „etwas anders ansehen können und mögen, als für eine allzeit fertige Ergözerinn oder wohl gar Lustigmacherinn.

Hermenfried hatte keine Einwendung. Er nahm das Amt an, verband sich mit seiner lieben edeln **Henriette** auf ewig, und wählte das ihm angetragene ruhige vom Hofe entfernte, ländlich häusliche Leben. Vier liebe Kinder, mit die ihm **Henriette** in den ersten acht Jahren ihrer Ehe beschenkte, — alle Kinder der Liebe — machten das Maaß ihrer Freuden überschwenglich voll. Was er für seine Kunst gethan, werden wir künftig erfahren.

Singechöre.

Keine der neuern musikalischen Anstalten kann ihrer Natur nach von so wichtigen Einfluß seyn als die Singechöre in Städten und Dörfern. Komponisten, Sänger, und selbst das Volk können dadurch auf die leichteste und beste Art gebildet werden. Italien hatte sonst seinen großen Vorzug in Sängern und edlen großen Komponisten vorzüglich den guten Singeschulen zu danken. Wie kann's auch anders? wenn in solchen Schulen der Hauptzweck ist Sänger und Komponisten für die Kirche zu bilden, wenn da stets die Werke der besten edelsten Kirchenkomponisten geübt und aufgeführt werden, so wird der Kehle und dem Ohr gar bald die edle große Manier zur eignen Natur. Seitdem nun leider in Italien Messen und komische Opern mit Einer Feder geschrieben werden und die Vorsteher der meisten Singeschulen komische Opernkomponisten sind, verfallen jene schöne Anstalten, und mit ihrem Verfall wird Italien jährlich ärmer an edlen Sängern und Komponisten.

In Deutschland hat sich die Kreuzschule in Dresden ganz vorzüglich vor allen Singeanstalten hervorgethan. Die besten Komponisten und Sänger unsers Jahrhunderts sind größtentheils Zöglinge der Kreuzschule in Dresden. Noch hat sie einen **Homilius** zum Vorsteher und kann so lang sie den hat nicht fallen; auch ists gewiß nicht seine Schuld sondern der äußern Umstände, wenn keine so große Männer mehr von ihr ausgehen. Sonst die großen edeln Musiken in der Hofkirche; selbst das edle Operntheater worauf noch wahre edle Sänger die Herzen lenkten und erhoben, wobey die Kreuzschüler zur Aufführung der Chöre stets gebraucht wurden: Izt Engloisen und Rondeaus in den Kirchenmusiken und Hokusbokus bey den Sängern komischer Operetten. Selbst die Wahl der Chorstücke kann nicht so frey und rein bleiben, wo das Volk durch die reizenderen glänzenderen Hofmusiken zu falschem Geschmack verleitet wird.

In den meisten andern großen Städten Deutschlands sind die Singeanstalten oft schlechter als auf vielen Sächsischen und Böhmischen Dörfern. Statt die Schüler zu üben im reinen sichern Intoniren, leichten Treffen der Töne, im reinen festen vollen Aushalten des Tons, im schönen Anwachsen und Abnehmen desselben, statt ihr Gefühl zu üben für richtiges Zeitmaß, für Festigkeit und Dauer im Takt und für die verschiedene Vortragart verschiedener Tonstücke; statt ihnen die dazu nöthigen theoretischen Kenntnisse beizubringen, und sie mit den besten alten Kirchenarbeiten bekannt und vertraut zu machen; statt ihnen richtige Begriffe von der Sprache beizubringen und ihnen die Worte die sie singen verstehen und deklamiren zu lehren, ohne welches sie sie nie verständlich und rührend singen werden; statt alledem lernen die Knaben kaum die Noten kennen und dann Opernarien und Operrettengesänge quicken; und nicht selten singen die Schüler ein Erbauunglied: **Unser Heil vom Himmel stammt** u. dergl. auf dieselbe Melodie auf der ihr Lehrer in der Tabagie singt: **ohne Lieb' und ohne Wein**, oder *Gaudeamus igitur* u. dergl. Statt also Freude und Erbauung, die so leicht und so rein durch gute Singechöre gewirkt werden könnten muß man izt Abscheu und Eckel für unsre Singechöre haben. Nicht einen Choral hört man rein und gutgeführt singen. Elende Lieder mit den allbernsten unsinnigsten Kolleraturen oft bis ins *f*, *g*, wobey denn die übrigen Stimmen eine todte Instrumentalbegleitung machen, und wobey sich der arme quikende Knabe die Lunge und Stimme auf immer verdirbt — mich eckelts weiter davon zu sprechen. Auch kann das nichts helfen. Wenn nicht die Fürsten und die Magistrate der Städte ernstliche Anstalten dazu befördern, die Geistlichen selbst es nicht als eine Sache von Wichtigkeit halten, und sich überzeugen, daß ein rein und vollstimmig gesungener Choral oft mehr wirken kann, als ihre besten Predigten, die meist immer nur angenehme Rednerunterhaltungen für die wenigen denkenden und ästetischen Köpfe ihrer Gemeine sind, wenn und wenn nicht dies und wenn nicht das — so kanns nicht fehlen unsre Chöre müßen statt zu erbauen, die edelsten Gesänge zum Gelächter und Eckel machen, und man muß es ihnen zuletzt noch danken, wenn sie die Werke eines Lotti, Durante, Leo, Prenestini, Gasparini, Gabrielis, Frescobaldi,

baldi, **Fux**, **Frohberger**, **Zelenka**, **Haßler**, **Bach**, **Händel**, **Graun**, **Kirnberger**, **Homilius** u. dergl. ungesungen lassen, und die Geschichte des Leidens Christi auf elende Opern- und Operetten Arien, Studentenlieder und Firlefanzerey ihres Herrn sip und sap abquiken. So weiß man doch beym ersten Schrey, daß man ihnen aus dem Wege zu gehen hat und keine täuschende Erwartung hemt den eilenden Fuß.

Ist es nicht unverantwortliche Schande für Deutschland, daß der brave fleißige patriotische **Hiller** nun schon funfzehn Jahr ohn' alle Unterstützung unter der Last selbst angelegter Singeschulen keucht, und sie gar aufgeben muß! —

Ich will hier einige Lieder im Chor abdrucken lassen, die ich zu den lieben Gedichten meiner Freundinn **Caroline Rudolphi** gemacht; nicht als glaubt' ich den Singechören hiemit ein wichtiges Geschenk zu machen, oder als wünscht' ich daß sie sie lieber singen möchten wie unsre herrlichen fast unnachahmlich schönen Choräle oder Psalmen und Motetten unsrer erstgenannten besten Kirchenkomponisten: sondern weil sie diese, wenns einmahl nicht immer Choral und Motette seyn soll, besser und anständiger seyn können als ihre gewöhnlichen Tanz- und Juchheymelodien. Ich wähle für dieses Stück die leichtesten und bitte nur um langsamen gehaltenen und andächtigen Vortrag, und daß sie nicht, wie oft zu geschehen pflegt eine Quarte oder Quinte höher gesungen werden als sie auf dem Papier stehen. Das frühzeitige Studieren unsrer jungen Leute scheint die Ursache zu seyn, daß man izt so selten in den Schulchören tiefe feste Baßstimmen hört. Und nur eine solche Stimme kann den Ton des Stücks mit Sicherheit angeben und erhalten.

Künftig geb' ich einige mehr gearbeitete Gesänge dieser Art, und erinnere dabey mit mehrerem das Nöthige.

Hier noch eine Stelle aus einem Gedicht meines Freundes **Kreutzfeld**, das eben so viel Bedeutung für Sänger hat, als für die Komponisten, denen es gesungen.

Unseelig, dessen verhärtet Ohr nicht mehr
Die Stimme Gottes vernimmt im lauten Strom,
Im West, im Rauschen des Walds, im Bach
Nicht Gottes Stimme vernimmt: Unseelig der,
Dem eure Sprache nicht mehr verständlich ist,
Wann ihr, Beherrscher und Schöpfer des Gesangs,
Wann ihr mit mächtigen Stimmen jede Brust,
Die sich noch biegsam und menschlich fühlt, empört!
Wem Neid, wem Galle, wem Scheelsucht, Menschenhaß
Die Seele schwärzen, o wen Verschuldung drückt,
Den lassen, wär er auch selbst Harmonikus,
Die seelenvollesten Harmonien taub.
Geschmack von ächtem Gehalt und Freude stirbt,
Wenn Tugend stirbet: o Tugend, ohne dich
Ist Freude Tollheit nur, Wahnsinn, Ueppigkeit,
Nur lügenhafte Verstellung, Sünde nur.
Wie seelig, wie so zufrieden mit mir selbst, —
Daß ich im Rauschen des Walds, im Bach, im West,
Noch Gottes Stimme so laut vernehmen kann;
Daß, wenn der Frevler im mächtigsten Gesang
Nur klingen, rauschen und stimmen hört, und gähnt,
Mir eurer Töne Gewalt zum Herzen spricht,
Ihr Schöpfer himmlischer Melodien, ihr!
— Was hebt ihr euch! o ihr irrt, euch nannt' ich nicht,
Ihr seyd gebeten mit eurem Aberwitz,
Und ohrenkitzelndem Klingeklang zu gehn,
Ihr Possenreißer! ich rufe sonst den Gott,
Der einst an Marsyas *) Haut ein gutes Werk
Vollzog — ihr Schänder der edlen Harmonie!
Geht hin zum üppigen Hof, wo Albernheit,
Wo Gähnen, Eckel und Tand stolz residirt;
Da könnt ihr Bravos die Menge, fürstlich Gold
Und fürstlich Lachen erbeuten, geht nur hin.
Scheint doch, als hätte die Scheelsucht sie vereint,
Euch edle Sänger zu überstimmen, euch,
Von Gott begabet, der Seelen tiefsten Grund
Mit Zaubermacht zu erschüttern, wie ihr wollt —

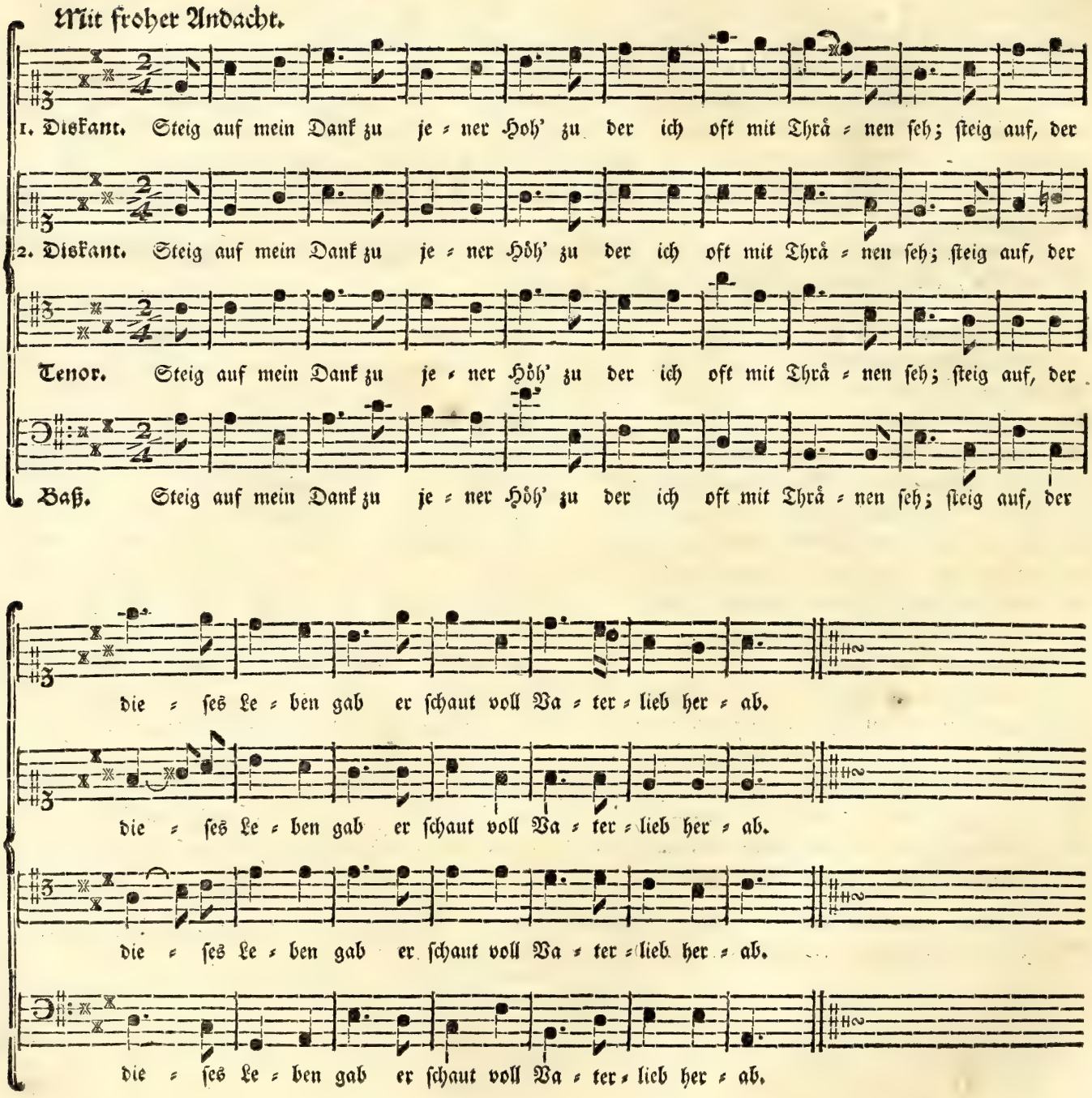
*) Marsyas, vor Alters ein phrygischer Virtuose, der sich so viel mit seinem buntschäckigem Klingeklang dünkte, daß er sogar den Apollo herausfoderte. Dafür ihm dieser die Haut über die Ohren zog.

Lieder im Chor zu singen.

I.

Das Glück des Lebens.

Mit froher Andacht.



I.

Das Glück des Lebens.

Steig auf, mein Dank, zu jener Höh,
Zu der ich oft mit Thränen seh;
Steig auf! der dieses Leben gab,
Er schaut voll Vaterlieb' herab.

Dank dir, der aus dem Nichts mich rief. — —
Als ich den langen Schlaf noch schlief,
Den Wunsch: zu seyn, noch nicht begonn,
Ersahst du mich zum Leben schon. — —

Dank, Dank dem liebevollen Ruf,
Der mich zum freien Wesen schuf! — —
Dank dir, für Sinnen und Verstand,
Durch die ich deine Lieb' erkannt. —

Du gabst mir diesen frohen Muth,
Du gabst den Adern warmes Blut,
Du gabst ein Herz mir in die Brust,
Empfänglich jeder reinen Lust.

O, jeder Pulsschlag preise dich;
Du riefst auf diese Sphäre mich,
Auf diesen Schauplatz deiner Macht,
In diese Scenen voller Pracht.

Steig auf, mein Dank, zu jener Höh,
Zu der ich oft voll Sehnsucht seh,
Wenn diese gute schöne Welt
Noch Bosheit, List und Neid entstellt;

Steig auf; noch ist sie nicht entflohn
Noch herrscht die Tugend auf dem Thron,
Blüht in den Hütten ungesehn,
Wie dort im Thal die Veilchen stehn.

Rollt gleich des Lebens trüber Bach
Vom Sturm gejagt, dem Meere nach,
Das Myriaden *) schon verschlang,
Steig auf, mein froher heißer Dank.

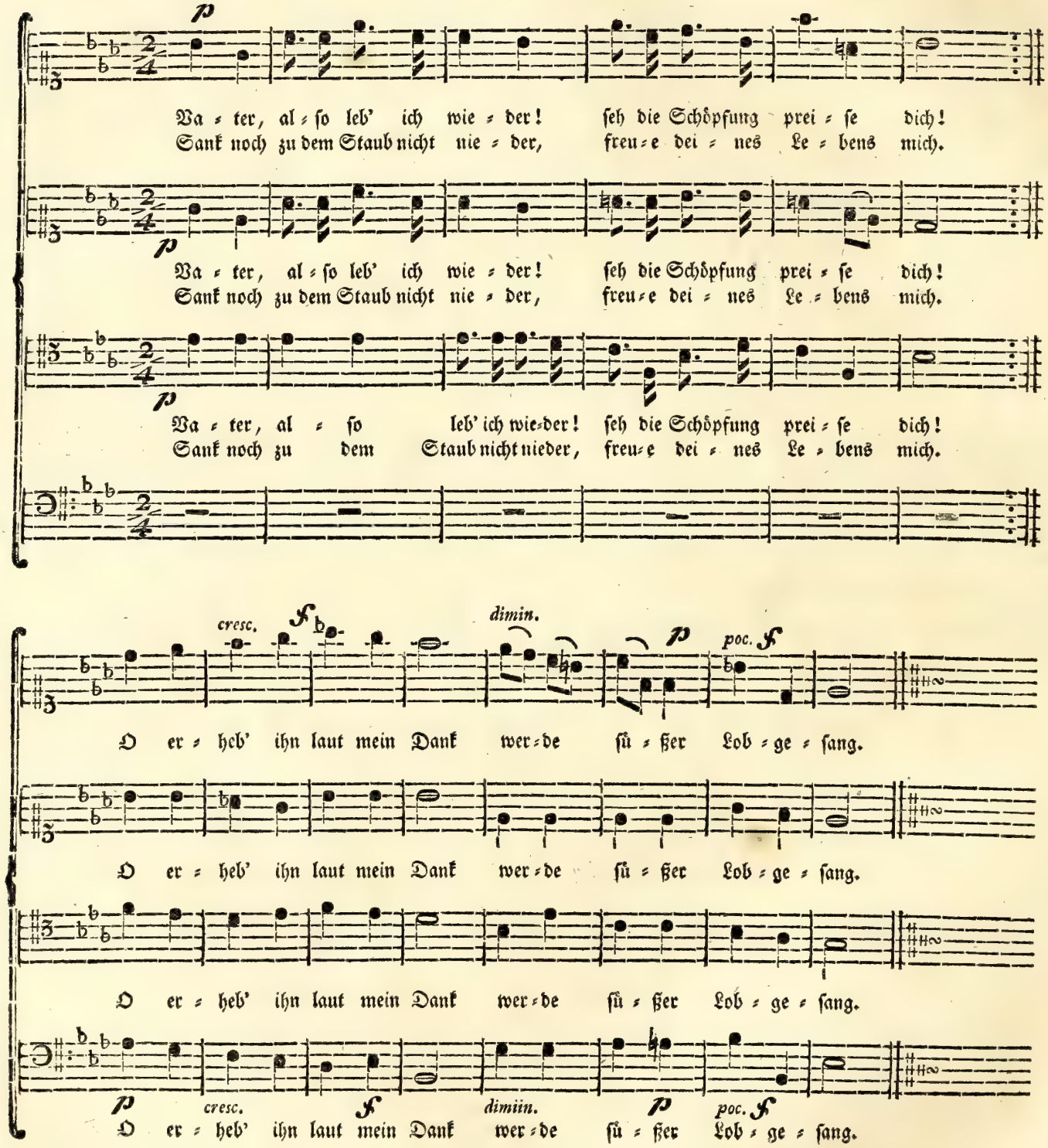
Wenn meines Lebens Bach verfließt,
Und eilend sich ins Meer ergießt,
Dann töne freudiger mein Dank,
Dann, Seufzer, werde Lobgesang.

*) Solcher Bäche.

II.

An einem Frühlingsmorgen.

Edel und heiter aber nicht geschwind.



II.

An einem Frühlingsmorgen.

Vater, also leb' ich wieder,
Seh' die Schöpfung, preise dich,
Sank noch zu dem Staub nicht nieder,
Freue deines Lebens mich! —
O, erheb' ihn laut mein Dank!
Werde süßer Lobgesang.

Werde Lobgesang, und töne
In die Stimmen der Natur,
Zu der Vögel Stimmen töne,
Zu dem Säuseln auf der Flur.
Lob' ihn früh, der uns gemacht,
Der uns schützt in banger Nacht.

Großer Vater, ja, ich preise,
Voll Bewundrung preis' ich dich.
Mächtig bist du, gütig, weise,
Und wie liebst du, Vater, mich!
Mich hat nicht Gefahr geschreckt,
Sanfter Schlummer nur bedeckt;

Und zu diesem neuen Leben
(O wie fühl' ichs!) mich erquickt.
Meine Seele zu erheben
Hat die Schöpfung mich entzückt.
Alles, alles kömmt von dir,
Was wir sind und haben hier.

Schöpfer, Vater, o wie nennen
Deine Menschen würdig dich?
Laß mich besser dich erkennen,
Laß mich reiner lieben dich.
Frömmer laß mich, heiliger
Vor dir wandeln, Gott und Herr.

Und so lange noch ich lebe
Dieses Prüfungsleben hier,
Daß sich meine Seel' erhebe
Aus dem Staube, Gott, zu dir;
So bewahr mir dies Gefühl
Deiner Güte bis zum Ziel.

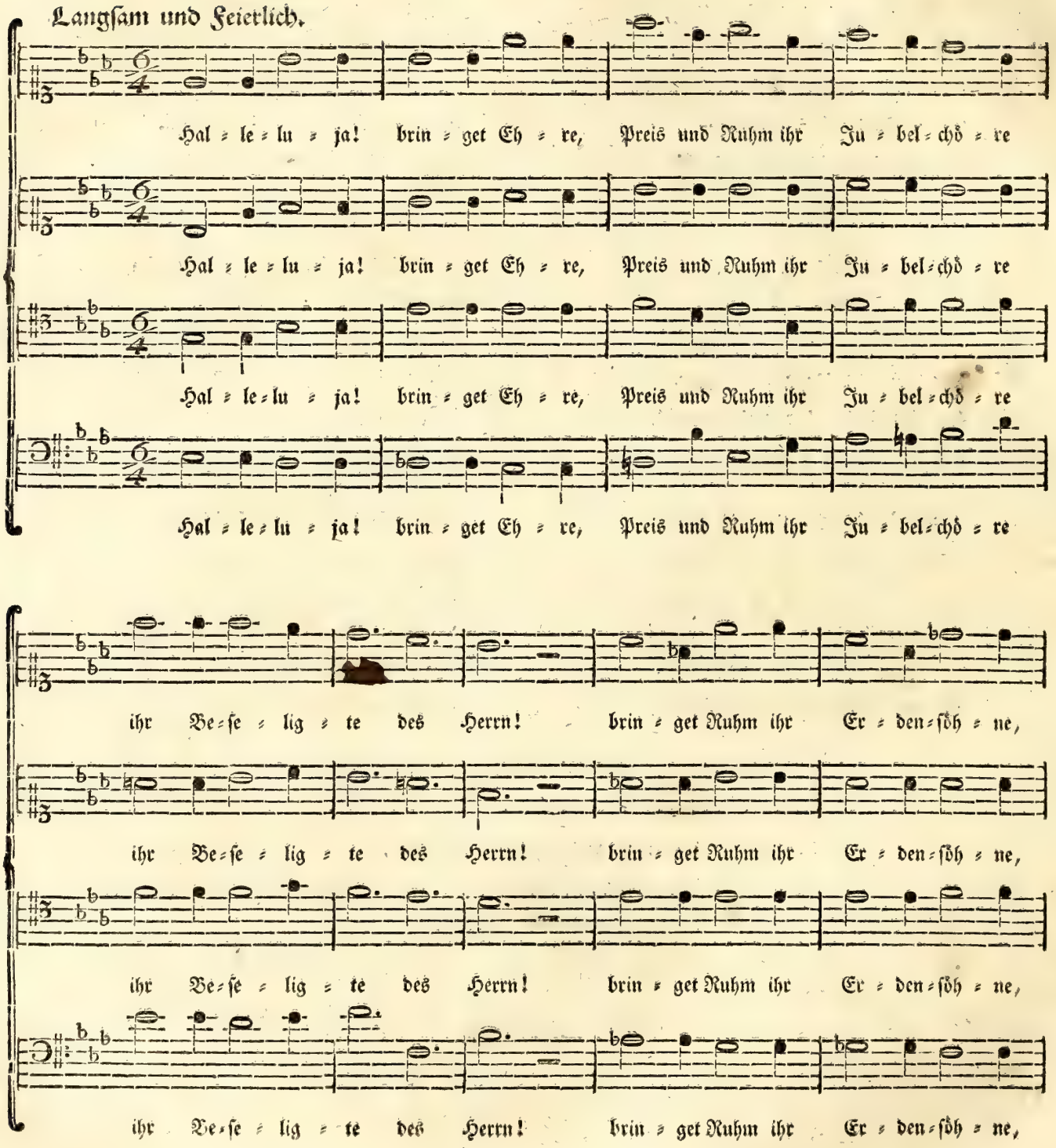
Laß mich nie den Morgen sehen,
Deine Sonne sehen nie,
Und nicht voll Bewundrung stehen,
Voll Entzücken über sie.
Reiner unschuldsvoll werd' ich
Künftig, Vater, preisen dich.

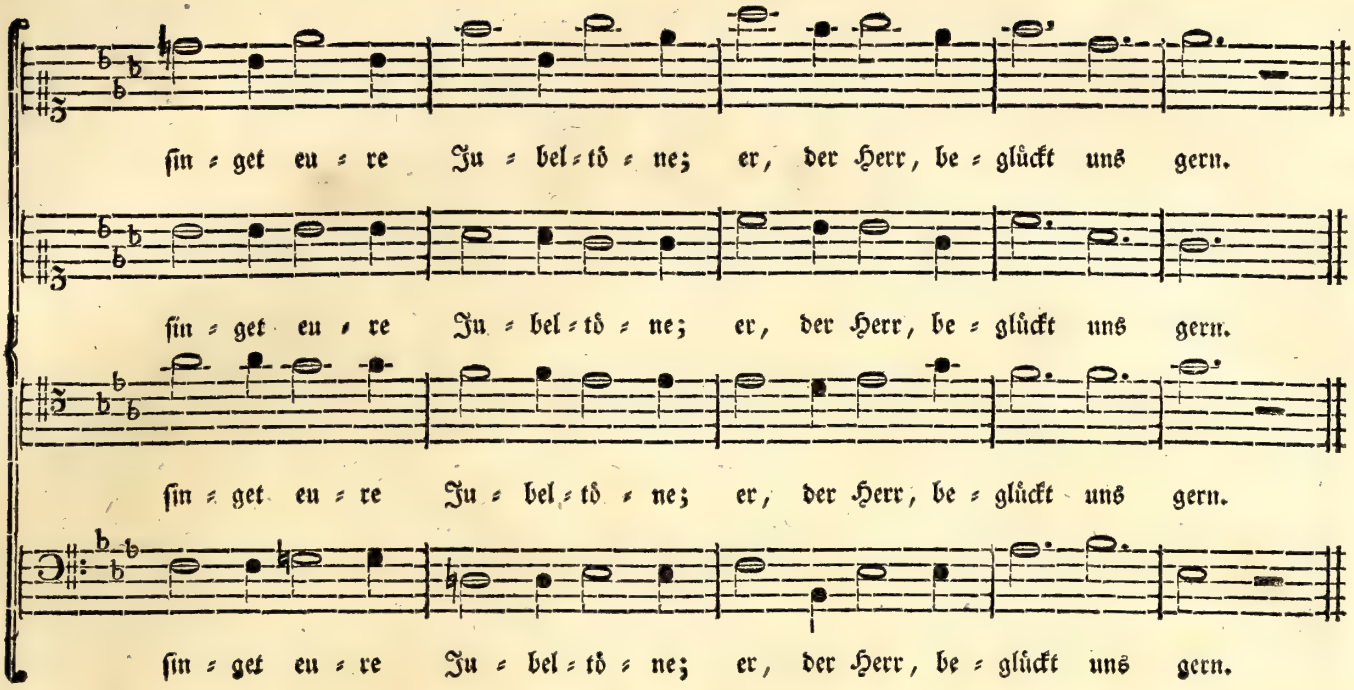
III.

Das ist ein köstlich Ding, dem Herrn danken!

David.

Langsam und Feierlich.





III.

Das ist ein köstlich Ding, dem Herrn danken!

David.

Halleluja! bringet Ehre,
Preis und Ruhm, ihr Jubelchöre,
Ihr Beseligte des Herrn.
Bringet Ruhm, ihr Erdensöhne,
Singet eure Jubeltöne;
Er, der Herr, beglückt uns gern!

Sollten wir dem Herrn nicht singen,
Ihm nicht Freudenopfer bringen:
Er erschaft und er erhält!
Tief im Staub verehrt ihn: Kinder,
Kinder heißt er uns, uns Sünder,
Er ist Vater seiner Welt!

Zwar sein Thron steht unerschüttert,
Und die weite Schöpfung zittert
Tiefgebeugt vor ihrem Herrn.
Wenn gleich unsre Lieder schweigen,
Seht die Millionen Zeugen,
Laut verkünden sie den Herrn.

Aber unsre Seelen heben
Sich zum Glück der Engel, leben
Schon des Himmels Leben hier:
Welche göttlich hohe Freuden,
Welche Tröstungen im Leiden,
Welche Ruhe fühlen wir!

Wenn der Geist zu ihm sich waget,
Ein Gedank dem andern saget:
Er ist [illegible] seiner Welt;
Stillentzückend dem Gemüthe,
Dann die Fülle seiner Güte
Sich zum großen Zeugen stellt.

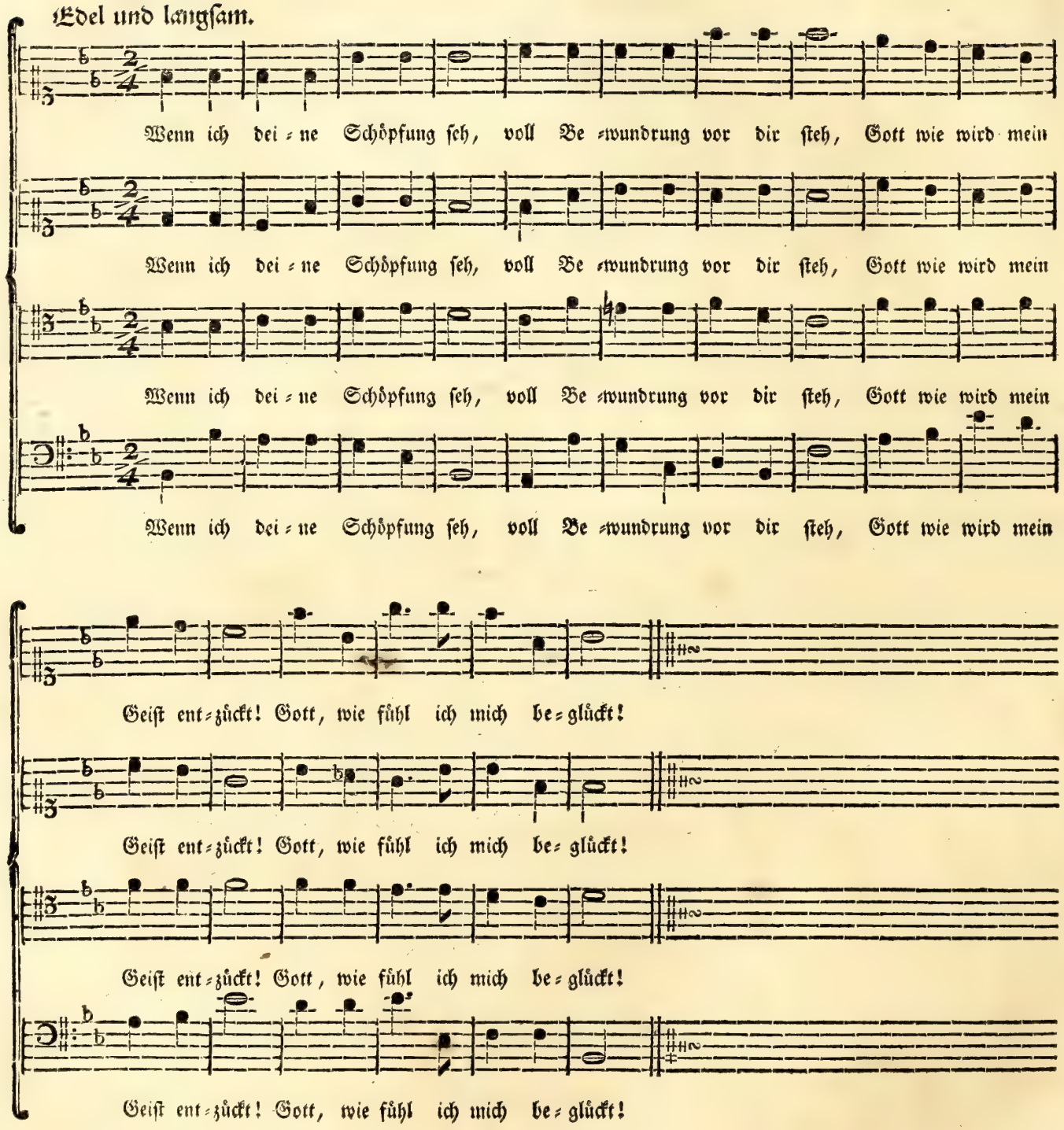
Naht euch zu ihm, seine Kinder!
Zittert nicht, seyd ihr gleich Sünder,
Sünder ihr — die Lieb ist er.
Denkt den göttlichen Gedanken,
Fühlt die Wonne, ihm zu danken —
Groß und gnädig ist der Herr.

Halleluja! bringet Ehre,
Preis und Ruhm, ihr Jubelchöre,
Ihr Beseligte des Herrn.
Bringet Ruhm, ihr Erdensöhne,
Singet eure Jubeltöne,
Er, der Herr, beglückt uns gern.

IV.

An Gott.

Im May.



IV.

An Gott.

Im May

Wenn ich deine Schöpfung seh,
Voll Bewundrung vor dir steh,
Gott, wie wird mein Geist entzückt!
Gott, wie fühl ich mich beglückt!

Wenn der junge Morgenstrahl,
Nun erwachend überall,
Deiner Güte Herold wird,
Und die Sonn' herausgeführt

Ihrem Zelte nun entsteigt,
Und das Schattenheer entweicht,
Und der Thau die Erde kühlt,
Und dein Leben Alles fühlt;

Wenn die Mittagsglut uns drückt,
Dann der Westhauch uns erquickt,
Und die balsamreiche Luft
Lieblich zu den Schatten ruft;

Wenn in ihrem Schmuck die Nacht
Meine Seele staunen macht;
Wenn sie in der Welten Meer
Sich verliert; wenn um sie her

Alles, alles Wunder wird,
Ihr Bewußtseyn dunkel wird;
Dann dein Lichtstrahl sie umfließt,
Ihr Bewußtseyn Himmel ist;

Wie verkündigt dann die Welt
Ihren Schöpfer! Dann erhellt
Deiner Gottheit Schimmer sie!
Dann ward Eden schöner nie.

Großer Vater der Natur!
Ist dies Leben Prüfung nur,
Ach wer nennt die Seeligkeit
Deines Himmels Seeligkeit.

Heilig, Vater, laß mich seyn,
Mache meine Seele rein.
Dir ein Opfer werde sie
Deines Himmels würdig hie.

Oratorium.

Die Erscheinungen Jesu, oder die Jünger am Grabe des Auferstandnen.

Chor der Jünger.

Er ist erstanden
Von seinem Falle,
Wir sahn ihn alle:
Und wär er nicht erstanden,
Wir wären all vergangen!
Frolocket dem Herrn,
Er ist erstanden,
Frolocket dem Herrn!

Joseph von Arimathia.

Welch ein Jubel, Freunde des Herrn!
Am leeren Grabe des Todten!
So früh, in kühler Morgendämmrung,
Nacht schauert noch in den Palmen umher!

Johannes.

Komm, Heil dir! Komm Geseegneter!
Wir warten dein mit Dank und Umarmung,
Und froher Verheißung, wir Freunde des Herrn.
Erscheinen will er dir bey seinem Grabe,
Dem er entrann!
Wir flohen all' und bebten,
Ließen den Heiligen am Pfahl,
Vergaßen alle sein Grab:
Da gabest du ihm deines hier
Zur Ruhestatt.

Petrus.

Selig, wer ihn so bekennt!
Den verleugnet er dort nicht,
Dort vor seinem Weltgericht.

Johannes.

Himmelsluft, und nicht Verwesung
Wallt hier, wo er lag.

Petrus.

Sieh, aus dieser Nacht des Grabes
Brach hervor der ew'ge Tag.

Joseph von Arimathia.

Seelig, wer schon heute läge,
Wo mein Freund, mein Meister lag.

Johannes.

3 Preißt, ihr Todten, euren kurzen Gast!

Petrus.

Lob dir, Held, der du vollendet hast:

Joseph von Arimathia.

O entreißet mich der Zweifel Last!

1.

Leben reift in seinem Grabe,
Hofnung blüht Unsterblichkeit.

2.

Sieh vom kurzen Schlaf erwachte,
Hier der Held, nach bangem Streit.

3.

Grab, mein Heiligthum, und Tempel,
Wann begräbest du mein Leid!

Preißt

Es fehlt uns mehr an guten musikalischen Dichtern als an Komponisten; deshalb glaub' ich meinen Lesern, und unter ihnen vorzüglich den Kirchenkomponisten ein sehr angenehmes Geschenk zu machen mit diesem schönen Gedicht des Herrn Professor Kreuzfeldt in Königsberg. R.

1.

Preißt, ihr Todten, euren kurzen Gast!

2.

Lob dir, Held, der du vollendet hast!

3.

O entreißet mich der Zweifel Last.

Joseph von Arimathia.

O entreißet mich der Zweifel Last!
Er soll erstanden seyn? und leben?
Die Wächter sind geflohn!
Der Fels hinweg! die Höhle leer!
Und erstanden ist der Herr?
Euch erschienen? der Herr?

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle,
Wir sahn ihn alle!

Maria.

Er lebt, er liebt die Seinen,
Er will auch dir erscheinen.
Wir kamen früh im Morgenthau,
Mit Spezerey und Salben, traurend:
Mer wälzet uns den Fels hinweg!
Er war hinweg: wir neigten uns,
O schauervoll! ins ofne Grab!
Und zween Männer, wir erstarrten!
Beyde saßen da im glänzenden Gewande.
„O, den ihr sucht, ist fern von hier.
„Denn heute war der dritte Tag,
„Seht da die Stäte, wo er lag:
„Geht hin nach Galila,
„Geht, er erwartet euch allda.
O wo war ich! stumm und trunken!
Wenn mein Geist mit Engelschwung
Aus der Erde Dämmerung
Schneller, denn das Auge winkt,
In das Land des Lichtes dringt.
Da, da war ich! stumm und trunken!
Als er mich, Maria! rief,
Als ich vor ihm hingesunken,
Herr! mein Gott! mein Heiland! rief.

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle,
Wir sahn ihn alle.

Petrus.

Er lebt, er liebt die seinen,
Er will auch dir erscheinen!
Auch seinen Ungetreuen liebt er noch.
Im grauen Morgennebel schwamm unser Kahn.
Geschäftig waren wir mit unsern Netzen;
Doch unsre Seelen irrten anderswo.
Da sprang der erste Morgenstral
In unser aller Antlitz; und wir sahn
Am Ufer eine Gestalt, nach uns gewandt.
„Es ist der Herr! „da das Johannes sagte,
Sprang ich herab und schwamm ans Ufer.
Und o! er wandte nicht sein Auge weg,
Als ich zu seinen Füßen sank:
Nur bittre Schaam und Wehmuth
Schlug meine Augen nieder,
Da er mich fragte: Simon,
Hast du mich, Simon, lieb?
Treu will ich deine Lämmer weiden,
Ach du kennest meine Neu!
Treu will ich deine Schaafe weiden,
Und für sie auch sterben treu.

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle,
Wir sahn ihn alle.

Thomas.

Er lebt, er liebt die Seinen,
Er will auch dir erscheinen.
Mein Zögern auch, o meinen trägen Glauben!
Denn, wie vermeßen war ich! er vergab mir.
„Wenn ich in seine Seite meine Hand
„Nicht leg', und meine Finger in die Nägelmaal:
„Ich glaube nicht. Und da, da stand er vor mir.
Mein Herr, mein Gott! ich sank beschämet nieder,
Und küßte bebend deine Wundenglieder;
An deine Seite neigte sich mein Haupt!
Seelig, wer nicht sahe, dennoch glaubt!

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle;
Wir sahn ihn alle.

Zween Jünger von Emaus.

Er lebt, er liebt die Seinen,
Er will auch dir erscheinen.

Einer.

Verlassen, traurig wandelten wir über Feld:
Und unsre Reden waren Zweifel
Und Thränen über unsern Freund.
Da gesellt in unsre Mitte sich
Ein Fremder. „O warum, seyd ihr
So traurig — Ey, von wannen bist du?
Du hörtest nicht die Mordthat in Jerusalem?
In That und Worten mächtig war
Unser Prophet, den sie getödtet;
Wir hoften, ach! er sollt erlösen Israel —
„Ihr Thoren träges Glaubens!
„Mußte das nicht Jesus leiden,
„Und auferstehn am dritten Tage?
Und da deutet er uns den ganzen Weg
Die Sage der Propheten. Und es ward Abend:
Und wir baten ihn: o bleibe bey uns!
Da ließ er sich erkennen, und verschwand.

1.

Welchen Balsam, ach! für unsern Schmerz,
Goß sein Wort in unsre Seele!

2.

Welche seelige, verborgne Glut
Goß sein Wort in unsre Seele!

1. und 2.

O wie hingen wir an seinem Mund,
Da er Gottes Rath uns machte kund!

1.

Abendruhe, Frieden, Abendglanz
Goß sein Aug' in unsre Seele!

2.

Freude stärkte unsern matten Gang,
Himmel sank in unsre Seele!

1. und 2.

Nun sind wir voll Trost und zweifelleer,
Denn wir sahen dich, lebendiger!

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle;
Wir sahn ihn alle!

Jacob.

Wir sahn ihn alle —
Nur Einer nicht! nur der Verlohrne nicht!
Der sah den Auferstandnen nicht!
Verderben traf Ihn, den Verräther.

Petrus.

O fluche dem Verlohrnen nicht.

Johannes.

Weh! Armer, weh! mit falschem Kuß
Den Freund, den Herrn —

Jacob.

Verdammt sey sein Verrath!

Petrus.

Verdamme nicht! Ach! Mitleid
Mitleid klage den verlohrnen Bruder!

Petrus.

O könnt' er sich mit uns hier freun!

Johannes.

Mit uns den Sieg des Herrn erneun!

Jacob.

Nun muß er, ach! sein Auge scheun!
Sein eigner Richter sprach er seinen Fall,
Und suchte bange Ruh im Schooß der Quaal.

Chor.

O weh! gestraft von eigner Hand!
In tiefe Nacht von uns verbannt!

Ach unser Freund, von uns verbannt!
Er scheuete die Hölle nicht,
Nur seines Freundes Angesicht.

Jacob.

So wag es noch einmal, o Kaiphas!
Erkaufe du noch Einen seiner Jünger;
Ergreift ihn, Mörder, wenn ihr könnt,
Und schmäht den Heiligen, und tödtet
Ja! wenn ihr könnt, des Menschensohn!
Warum laßt ihr ihn auferstehn?
Warum läßt ihn der Hüter gehn?
Den Tempel, den er brach, o schaut!
Hat er am dritten Tag erbaut.

Chor.

Er ist erstanden
Von seinem Falle;
Wir sahn ihn alle.

Joseph von Arimathia.

Welch ein sanftes Sausen in den Wipfeln!
Welcher Balsamathem! welche süße Schauer
Herab vom Thaugewölk,
Das immer heller und näher über uns wallt!

Johannes.

Wer wandelt dort her
Aus jenem Schatten! heller,
Denn das Thaugewölk, das über uns wallt!

Joseph von Arimathia.

Der frommen betenden Einer!

Petrus.

Langsam, immer näher zu uns!

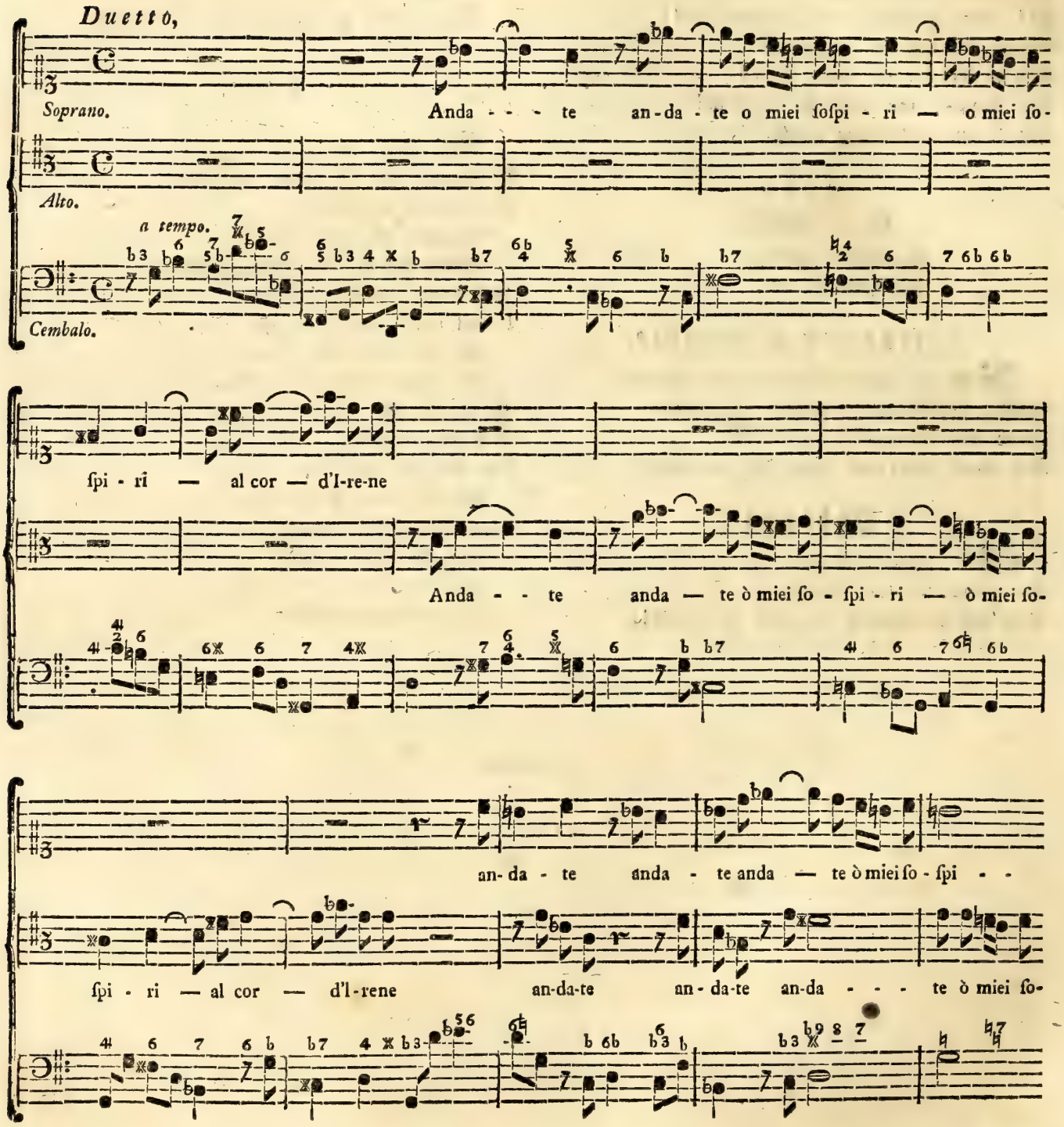
Johannes.

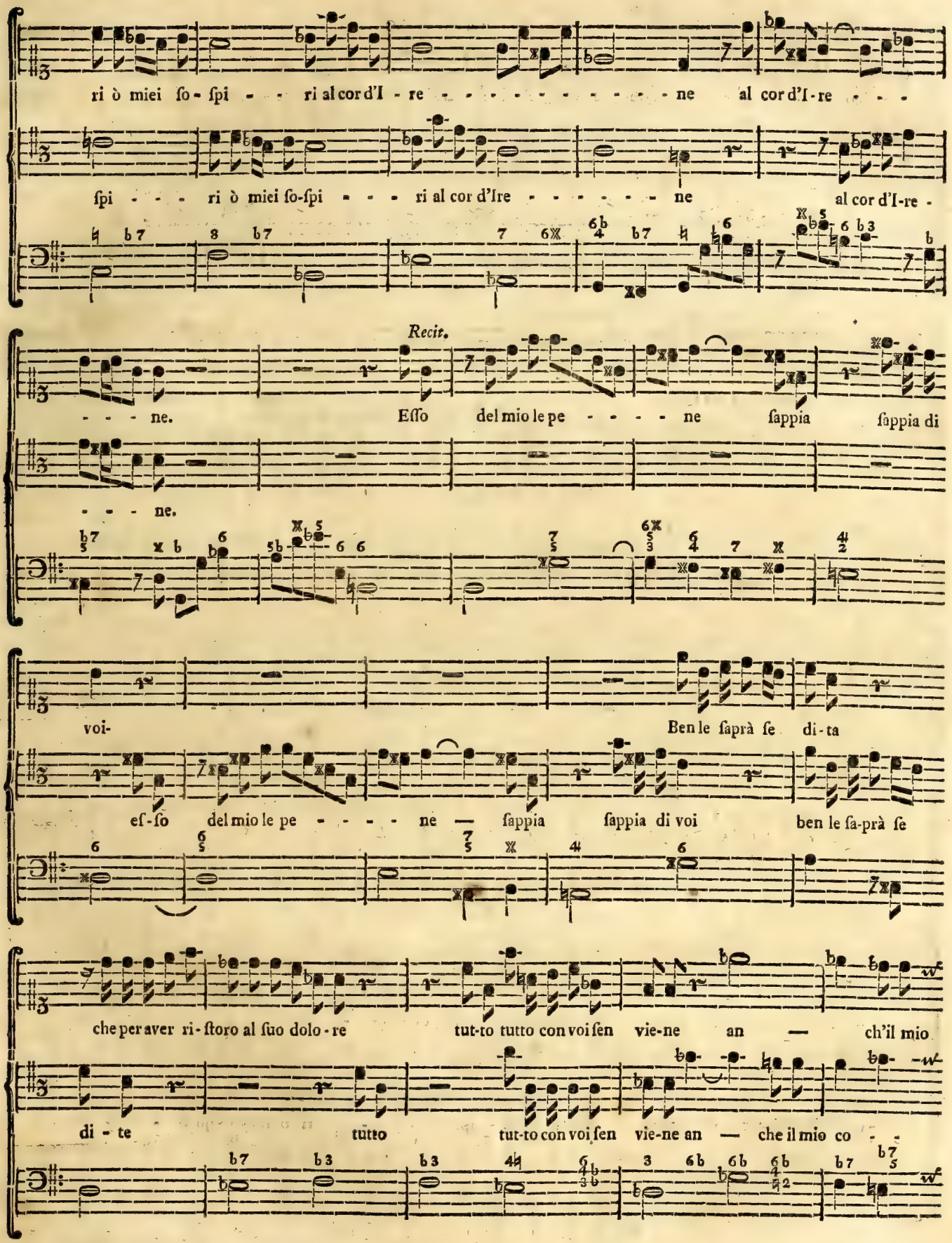
Der Herr! o schaue Joseph, der Herr!

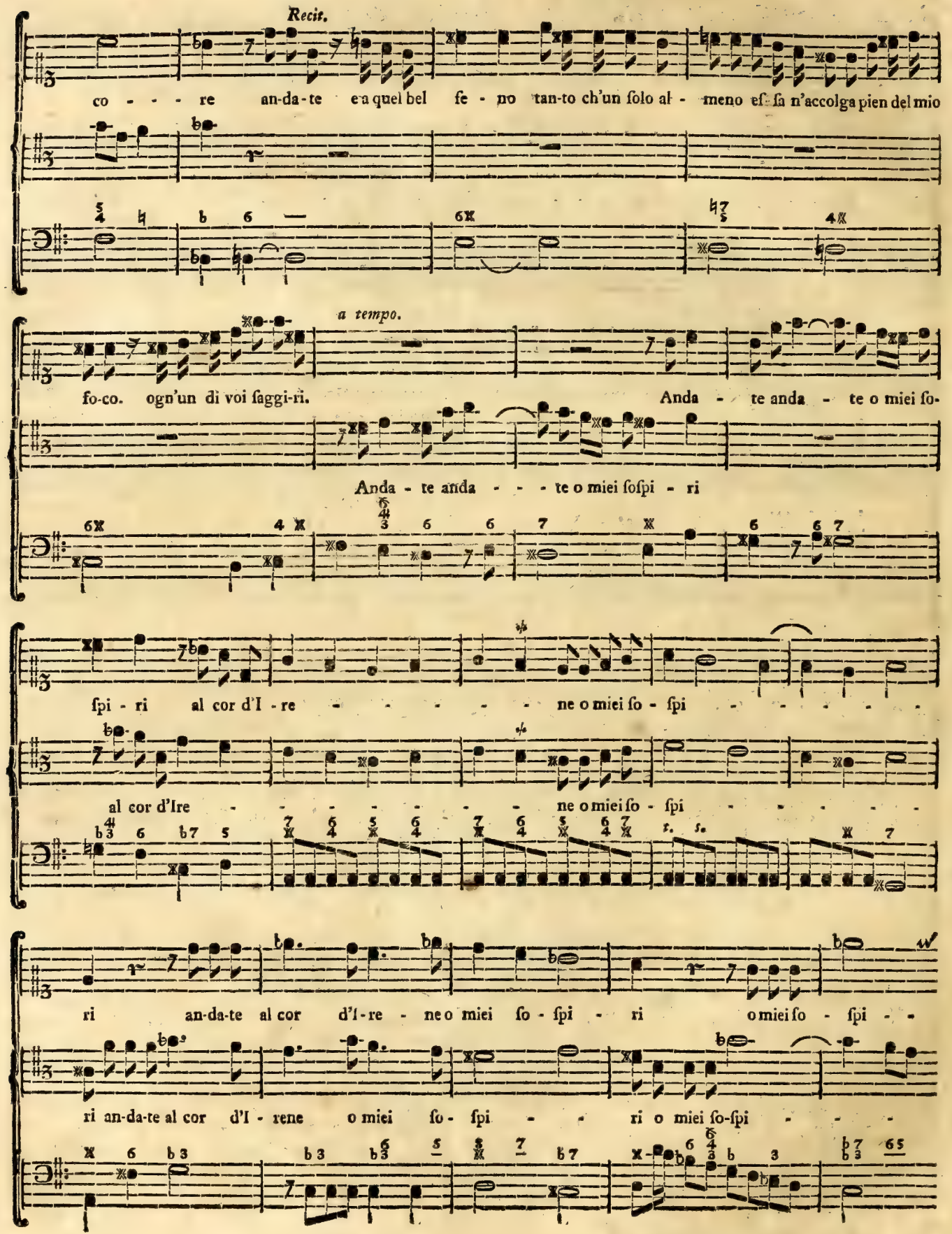
Chor.

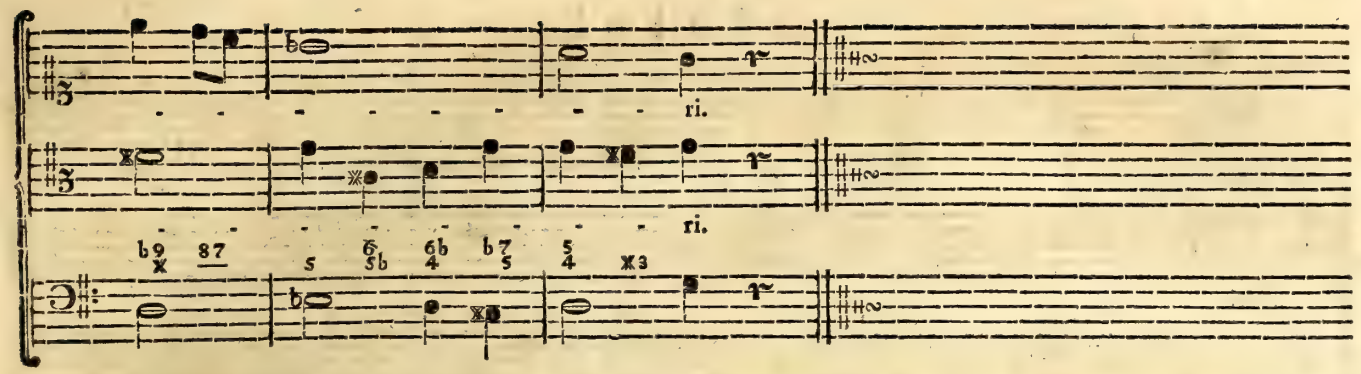
Der Herr, der Herr!
Er kömmt, die Wahrheit, das Leben!
Frohlocket dem Herrn!
Er trank den Bach am Wege;
Darum hob er sein Haupt empor.
Nun aller Quaal entnommen
Währt ewig, ewig nun sein Reich.
Und Er erkennt die Seinen,
Die Zeugen seiner Herrlichkeit.
Er ist erstanden
Von seinem Falle,
Wir sahn ihn alle!
Und wär er nicht erstanden
Wir wären all vergangen!
Frolocket dem Herrn!
Er ist erstanden,
Frolocket dem Herrn!

Merkwürdige Stücke
großer Meister verschiedener Zeiten und Völker.
I. Singestücke.
Durante.




ri ò miei ſo - ſpi - - - ri al cor d'I - re - - - - - - - - - - - - ne al cor d'I - re - - -
ſpi - - - ri ò miei ſo-ſpi - - - ri al cor d'Ire - - - - - - - ne al cor d'I-re -
Recit.
- - - ne. Eſſo del mio le pe - - - - - ne ſappia ſappia di
- - - ne.
voi- Ben le ſaprà ſe di - ta
eſ - ſo del mio le pe - - - - - ne — ſappia ſappia di voi ben le ſa-prà ſe
che per aver ri - ſtoro al ſuo dolo - re tut-to tutto con voi ſen vie-ne an — ch'il mio
di - te tutto tut-to con voi ſen vie-ne an — che il mio co - -


Recit.
co - - - - re an-da-te e a quel bel fe - no tan-to ch'un ſolo al - meno eſſa n'accolga pien del mio
a tempo.
fo-co. ogn'un di voi ſaggi-ri. Anda - te anda - te o miei ſo-
Anda - te anda - - - - te o miei ſoſpi - ri
ſpi - ri al cor d'I - re - - - - - - ne o miei ſo - ſpi - - - - - -
al cor d'Ire - - - - - - - ne o miei ſo - ſpi - - - - - -
ri an-da-te al cor d'I - re - ne o miei ſo - ſpi - ri o miei ſo - ſpi - -
ri an-da-te al cor d'I - rene o miei ſo - ſpi - - ri o miei ſo-ſpi - - -



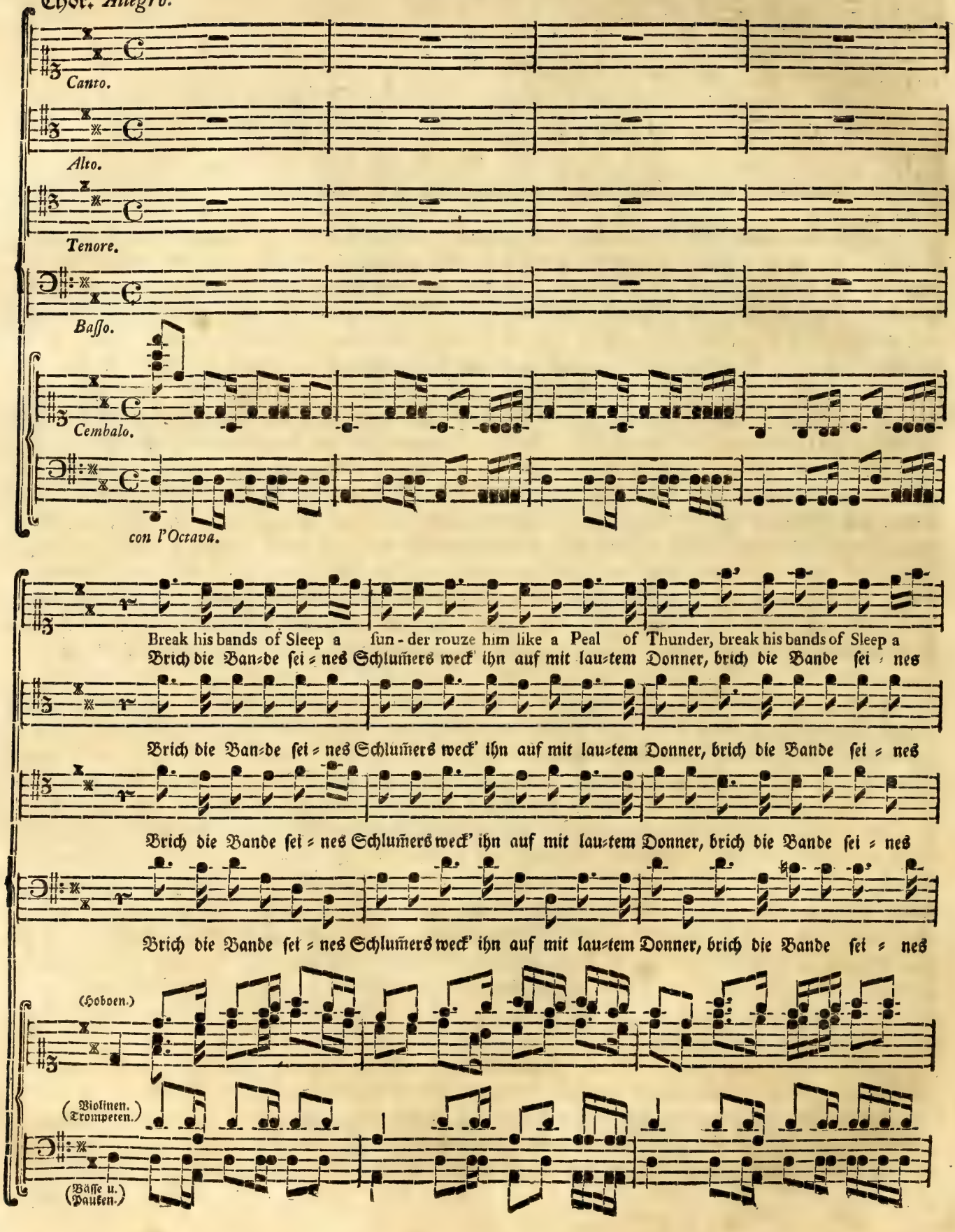
Durante (Franz) ein Neapolitaner, war einer der gründlichsten und fleißigsten italiänischen Komponisten. Er lebte zu Anfang des itzigen Jahrhunderts, war Zeitgenosse **Leos** und sein Nachfolger als Kapellmeister und Direktor bey dem Konservatorium Sant 'Onofrio. Hier hat er die vorzüglichsten und berühmtesten der itzigen italiänischen Komponisten gezogen: als Pergolesi, Sacchini, Piccini., Terradeglias, Guglielmi und Trajétta. **Piccini** hatte er besonders lieb, er pflegte oft zu sagen, die andern sind meine Schüler, der ist aber mein Sohn. Außer den vielen Kantaten, Meßen und Motetten die **Durante** komponirt hat, schätzt man in Italien ganz vorzüglich seine Duetten, zu denen er Melodien und Themate von Scarlatti nahm. Es ist wahr, wenn man diese Duetten nicht als leidenschaftliche dialogirte Stücke, sondern nur von Seiten des einzelnen Ausdrucks und vorzüglich von Seiten der Reinheit der Harmonie, der mannigfaltigen und doch meist immer sanften Modulazionen betrachtet, so muß man sie für Meisterstücke halten. Ich habe hier eins dieser Duetten abdrucken lassen um meine musikalischen Leser für das fast allgemeine Vorurtheil zu bewahren, als hätten die Italiäner keine gründliche und fleißige Komponisten. Es ist wirklich zum Erstaunen wie unbekannt unsre meisten Tonkünstler selbst mit den Werken ausländischer Komponisten sind, sie kennen fast nichts als die einzelnen italiänischen Opernarien die durch junge Reisende so nach Deutschland kommen oder die oft elende reisende Sänger und Sängerinnen abtrillern. Bei beiden ist gewiß die meiste Zeit die Wahl schlecht; jene wählen oft was bei der Vorstellung gerade das Händegeklatsch des großen Haufens erreicht hat, diese was ihnen eben dies Händegeklatsch wieder erwerben kann: und so bekommen wir die meiste Zeit nur die einzelnen Theile eines Werks zu hören, die für die Kunst gerade die unwichtigsten sind, wenn sie auch gleich die Ohren am lieblichsten kizeln.

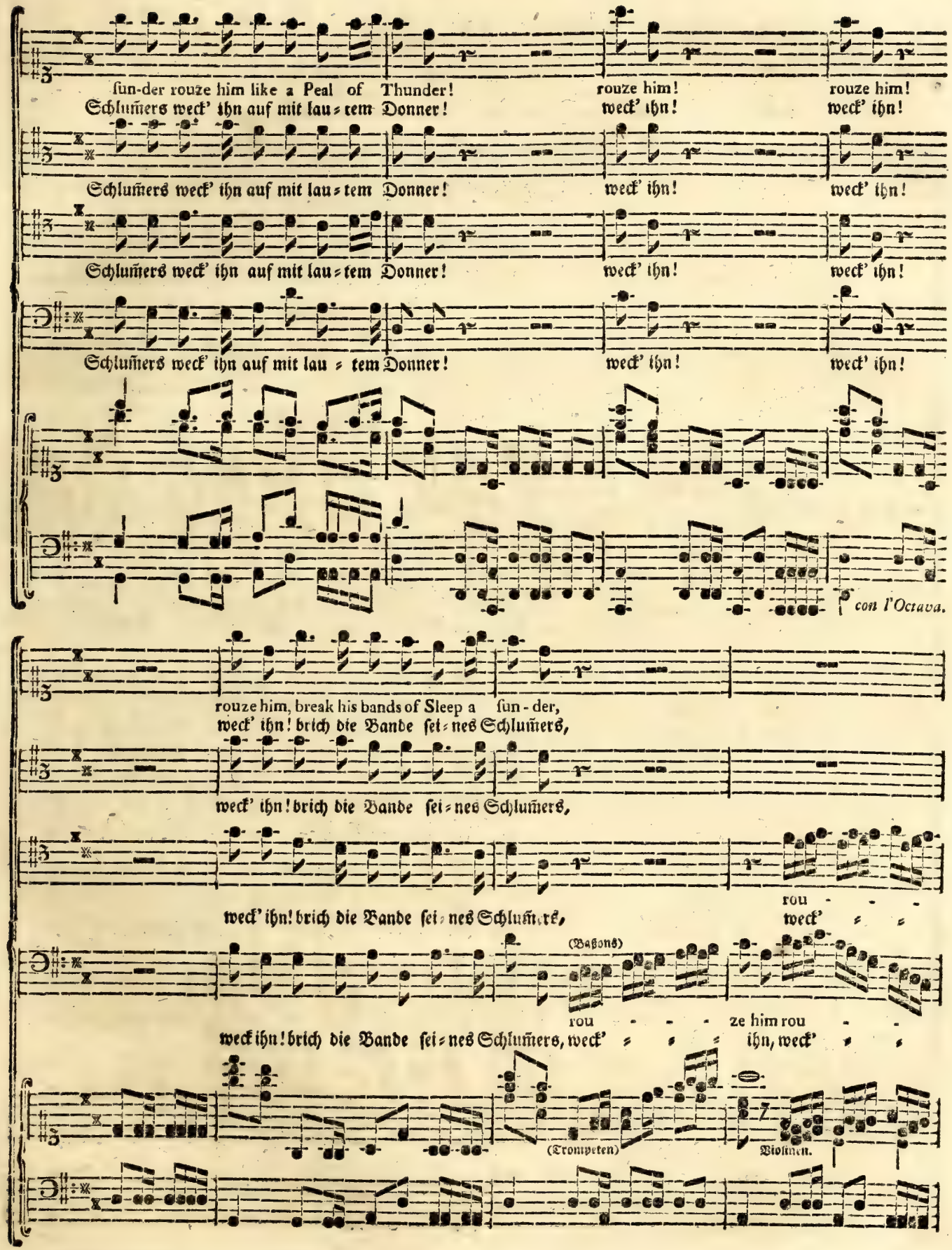
Freilich izt haben die Italiäner keine Lotti, Prenestini, Gabrielis, Frescobaldi, Leo, Durante u. d. g. mehr; die Oper hat die Kirchenkomponisten und die komische Operette die Opernkomponisten verdorben: auch haben die Italiäner zu keiner Zeit die größten Komponisten unsrer Nazion recht geschätzt und erkannt, dafur rächen sich ihre Nachfolger nun so gern und oft so blind an dem Ruhm jener Stolzen. Dies ist aber doppelt ungerecht da man nur bedenken dürfte daß wenn die Italiäner unsre **Bach, Händel, Benda, Graun** und solche Männer mehr nicht kennen, schon allein die deutsche, und bey Händel die englische Sprache, auch der Unterschied der Kirchen hinlänglicher Grund dazu ist. Die Italiäner haben aber nur für lateinische und italiänische Sprache geschrieben und diese müssen wir verstehen lernen wenn wir nicht mit der Geschichte der Musik und mit ihren edelsten Kunstwerken unbekannt bleiben wollen. Uns ist die Musik aus Italien gekommen und unsre größten Künstler haben sich in Italien und nach Italiäner gebildet. Auch haben die Italiäner unsre Komponisten die für ihre Sprache schöne Werke komponirt haben, jederzeit sehr hoch geschätzt. Unser Haße hat in Italien großen Ruhm, und ist noch unter dem Nahmen Salsone sehr geliebt und geehrt. Händel war wohl in Italien berühmt und geehrt, doch aber mehr als großer Klavier- und Orgelspieler, denn er schrieb sich nicht in ihren Sinn heinein wie Haße sondern gieng gleich Anfangs und so meist immer seinen eignen Gang. Doch aber hat auch er sich in manchen nach Italiäner gebildet: Buononcini und der ältere Scarlatti waren ihm damals sehr werth. —

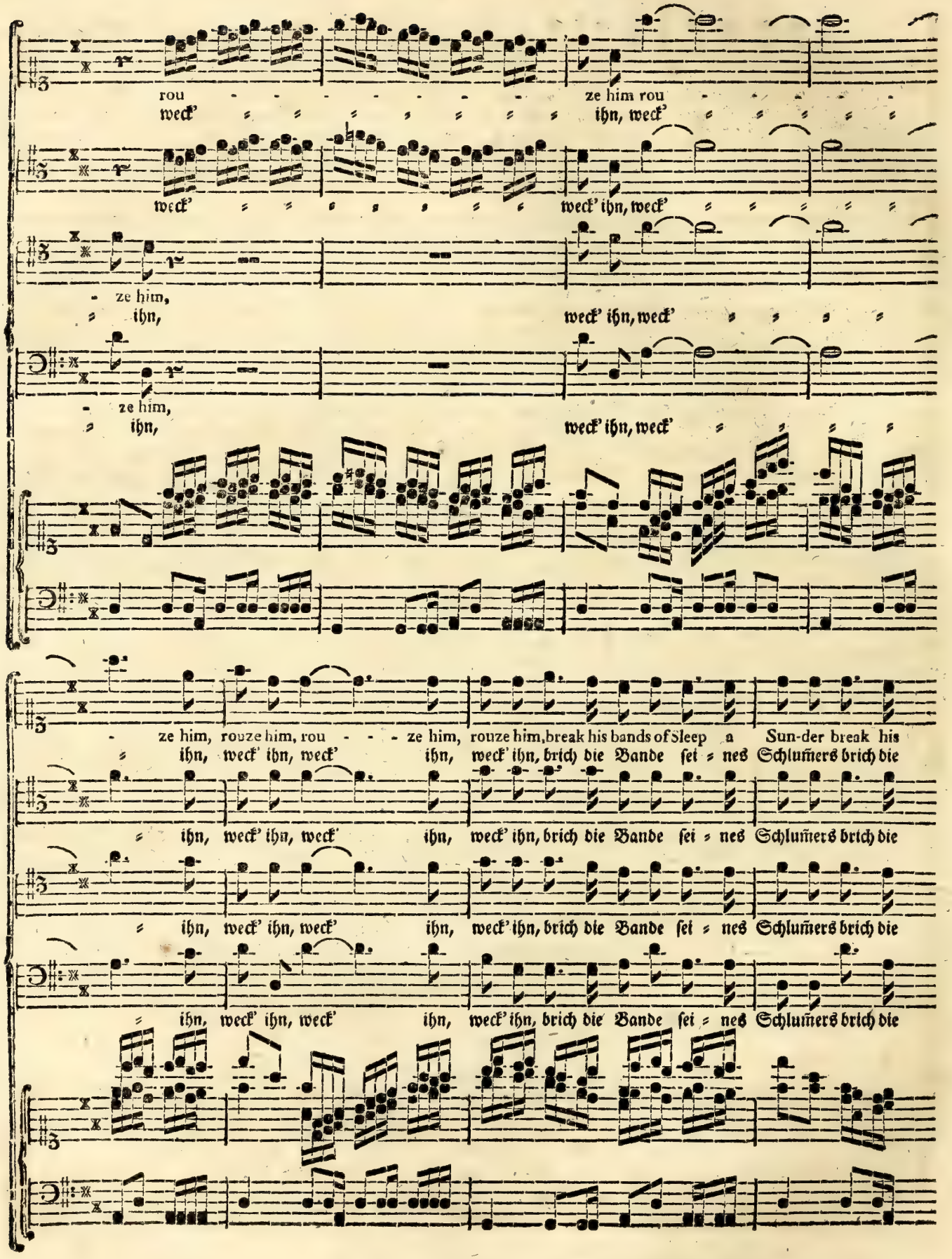
Doch wieder zu unserm Duett dessen schöne harmonische Arbeit dem Kenner nicht entgehn kann, dem Nichtkenner aber vergeblich mit Worten gezeigt würde. Ich will also nur noch meinen Lesern sagen, daß das Duett so wie es da steht für zwey Singstimmen und den Flügel komponirt ist, die kleinen Zwischenritornels also durch nichts weiter ausgefüllt werden, als durch eine schöne Melodie in der Oberstimme der Accorde: übrigens muß ich ihnen noch sagen, daß sie die Mittheilung dieses schönen Stücks, und künftig mehrere der Art dem Herrn **Kirnberger** zu danken haben.

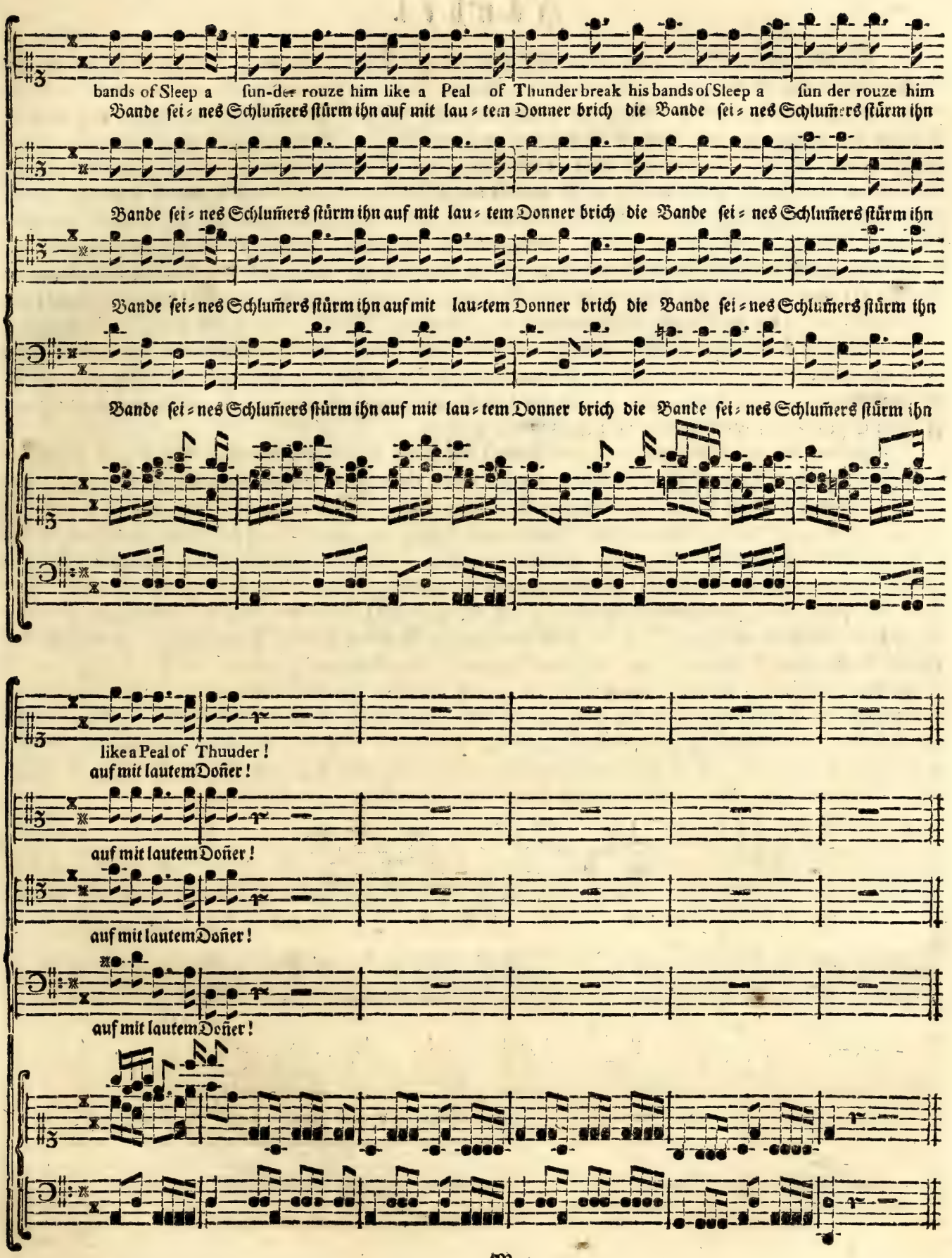
Händel.

Chor. *Allegro.*




ſun-der rouze him like a Peal of Thunder!
rouze him!
rouze him!
Schlummers weck' ihn auf mit lau=tem Donner!
weck' ihn!
weck' ihn!
Schlummers weck' ihn auf mit lau=tem Donner!
weck' ihn!
weck' ihn!
Schlummers weck' ihn auf mit lau=tem Donner!
weck' ihn!
weck' ihn!
Schlummers weck' ihn auf mit lau = tem Donner!
weck' ihn!
weck' ihn!
con l'Octava.
rouze him, break his bands of Sleep a ſun-der,
weck' ihn! brich die Bande ſei=nes Schlummers,
weck' ihn! brich die Bande ſei=nes Schlummers,
weck' ihn! brich die Bande ſei=nes Schlummers,
rou
weck'
(Baßons)
rou - - - ze him rou
weck ihn! brich die Bande ſei=nes Schlummers, weck'
ihn, weck'
(Trompeten)
Violinen.

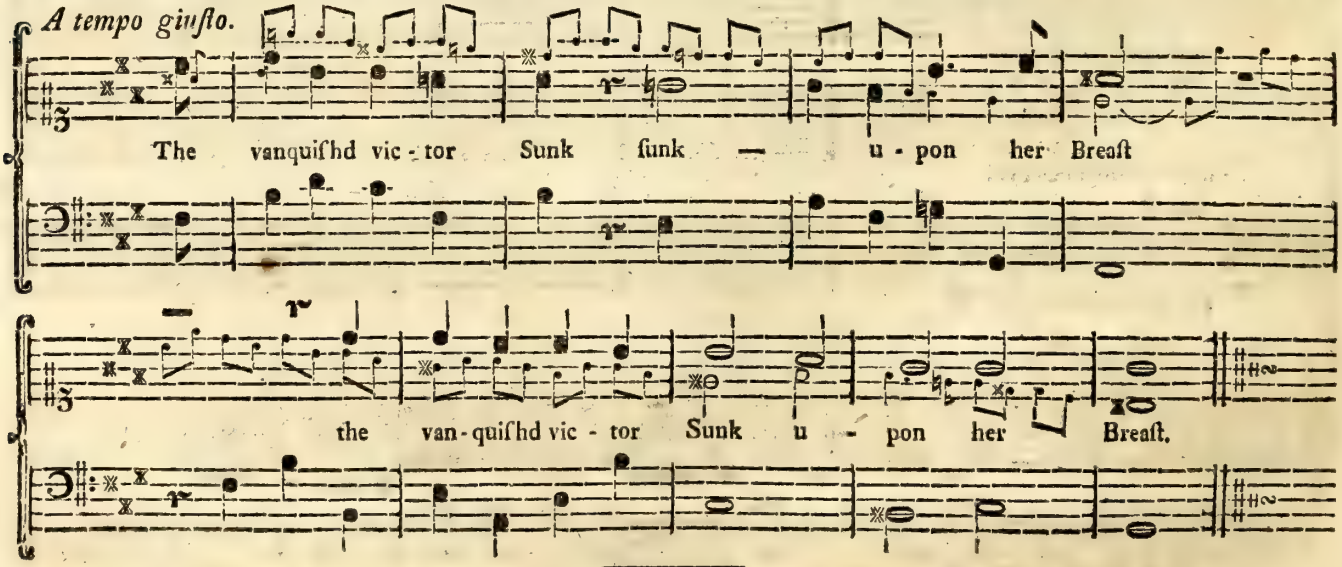

rou - - - - - - - - ze him rou - - - -
weck' ihn, weck'
weck' weck' ihn, weck'
- ze him,
ihn, weck' ihn, weck'
- ze him,
ihn, weck' ihn, weck'
- ze him, rouze him, rou - - - ze him, rouze him, break his bands of Sleep a Sun-der break his
ihn, weck' ihn, weck' ihn, weck' ihn, brich die Bande ſei - nes Schlum̃ers brich die
ihn, weck' ihn, weck' ihn, weck' ihn, brich die Bande ſei - nes Schlum̃ers brich die
ihn, weck' ihn, weck' ihn, weck' ihn, brich die Bande ſei - nes Schlum̃ers brich die
ihn, weck' ihn, weck' ihn, weck' ihn, brich die Bande ſei - nes Schlum̃ers brich die


bands of Sleep a sun-der rouze him like a Peal of Thunder break his bands of Sleep a sun der rouze him
Bande sei=nes Schlumers stürm ihn auf mit lau=tem Donner brich die Bande sei=nes Schlumers stürm ihn
Bande sei=nes Schlumers stürm ihn auf mit lau=tem Donner brich die Bande sei=nes Schlumers stürm ihn
Bande sei=nes Schlumers stürm ihn auf mit lau=tem Donner brich die Bande sei=nes Schlumers stürm ihn
Bande sei=nes Schlumers stürm ihn auf mit lau=tem Donner brich die Bande sei=nes Schlumers stürm ihn
like a Peal of Thuuder!
auf mit lautem Doñer!
auf mit lautem Doñer!
auf mit lautem Doñer!
auf mit lautem Doñer!

Händel.

Dieſes Chor aus Händels Alexanders Feſt iſt von ganz gewaltiger Wirkung. Vorzüglich liegt dieſe in des Baßes wiederholten Schlägen auf denſelben Fleck. Solcher Baß den man Oſtinato, oder auch Baſſe contrainte nennt, der aus wenigen Takten beſteht, die immer wiederholt werden, während deſſen die übrigen Stimmen die Melodie öfter verändern, dieſer Baß iſt bey den meiſten großen Contrapunktiſten ein leeres Spiel bey dem die Ohren oft ſchlecht wegkommen, hier iſt er aber ſchon an ſich ſelbſt, durch ſeinen rythmiſchen Gang, und durch den fremden unerwarteten Quintenfall von d nach g von ſo großem wahren Ausdruck, von ſo außerordentlich paßender Anwendung, daß er vorzüglich dem Chor die gewaltige Wirkung giebt mit der nicht nur Fürſtenſchlaf aufgeſtört, auch wohl halb todte Menſchen erwecket werden könnten. Es kann keinem Sehenden, vielweniger dem Hörenden entgehen, wie meiſterhaft Händel die Oberſtimmen behandelt hat, wie leidenſchaftlich und immer treffender jede neue Veränderung der Melodie iſt, wie vortreflich der Uniſonus in allen Stimmen erſt den bedeutenden Baß recht fühlbar macht, dann zwiſchen ein, außer der beſtändigen Wiederholung in den Bäßen und Paucken, wieder voll eintritt, wie Pauſen in den Singſtimmen nach einigen einzelnen Ausrufungen rouze him, weck' ihn, dem Uniſonus wieder doppelte Kraft geben und wie bei alledem die ganze Melodie ſo ungezwungen ſo frey fortſchreitet: denn auch wie bedeutend die Wahl, der Inſtrumente und ihre Vertheilung, die ich bey dem Clavierauszuge angedeutet! — Es kann nur beläſtigen, zu einem ſolchen Stück einen weitläuftigen Kommentar zu leſen.

Hier will ich noch eine Stelle aus einer Arie des Alexanders Feſts abdrucken laſſen, die von ganz idealiſchem wahrem und ſchönem Ausdruck iſt. Alle Mittel der Harmonie Melodie des Rythmus und der Begleitung, ſind hier zum vollkommnen Ausdruck des matten Hinſinkens angewandt. In der Melodie: die Wahl der weichen Tonart, das ſtete Hinabſinken der Töne durch lauter kleine Intervalle von halben und ganzen Tönen, des Wiederholen, und Ruhen zuletzt auf Einem Ton; in der Harmonie: das ſtete Aufhalten, wodurch die Conſonanzen zu dißonirende Vorhälte werden, dann das ſtete abwärts Auflöſen derſelben, der anfänglich raſchere Gang in der Modulazion, dann immer langſamere und zuletzt ganz gehemte Gang und die Ruhe auf einem Ton wo es das Ohr noch nicht vermuthet, der halbe Schluß —; im Rythmus: der erſte in der Mitte unterbrochne Rythmus von vier Tackten, die Ruhe am Ende des zweiten Tacks, das Hinüberziehen und Anhängen des zweiten Tacks an den dritten, die größere Ruhe im vierten Tackte der Singſtimme, die Pauſe am Anfange des zweiten Rythmus von fünf Takten, die allmählig verlängerten Taktglieder —; in der Begleitung: das Einfache, (die Violinbegleitung, die ich im Klavierauszuge durch kleine Noten angedeutet iſt mit dem Baß, die einzige Begleitung,) dann das ſtete Hinabſinken, durch die kleinſten Intervalle zwey Octaven hinab — O es wär des Redens kein Ende über dieſe kurzen neun Tackte, ſollt' ich alles ſagen, was ſich darüber ſagen, oder vielmehr ungeſagt fühlen und ahnden läßt. Hier ſind ſie.



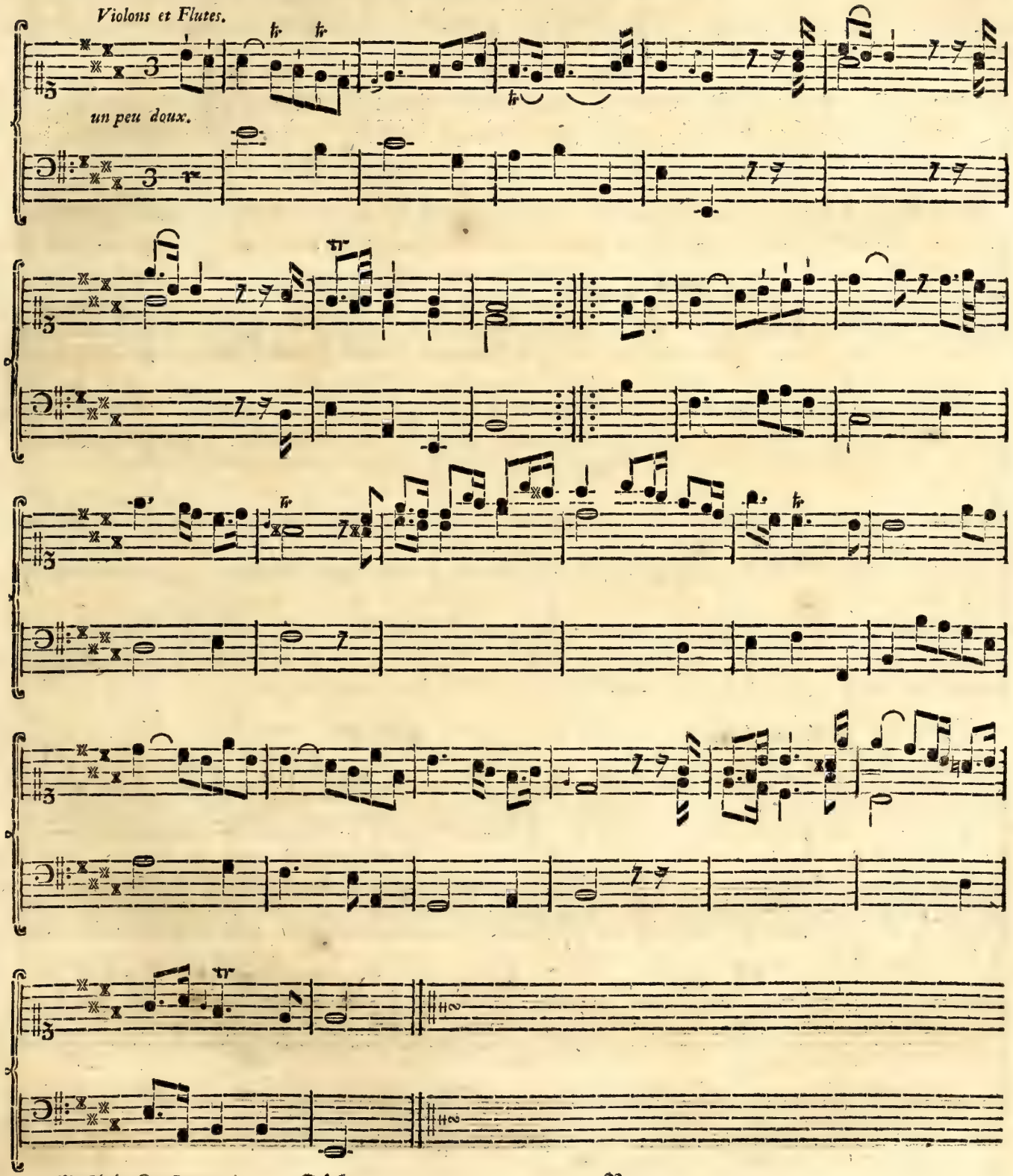
Rameau.

Rameau.

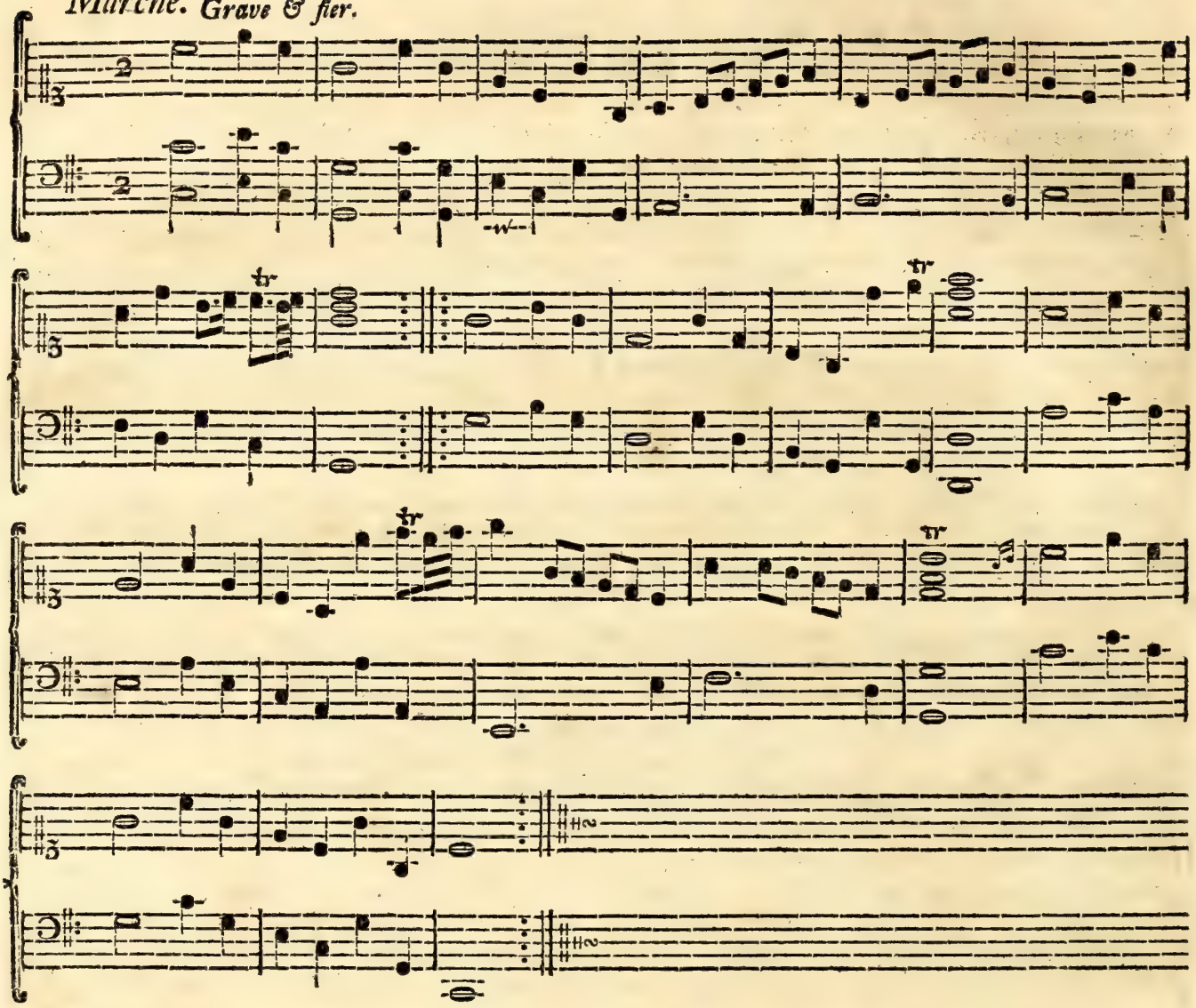
Air gracieux, pour Hebe & ſes ſuivantes.

Violons et Flutes.

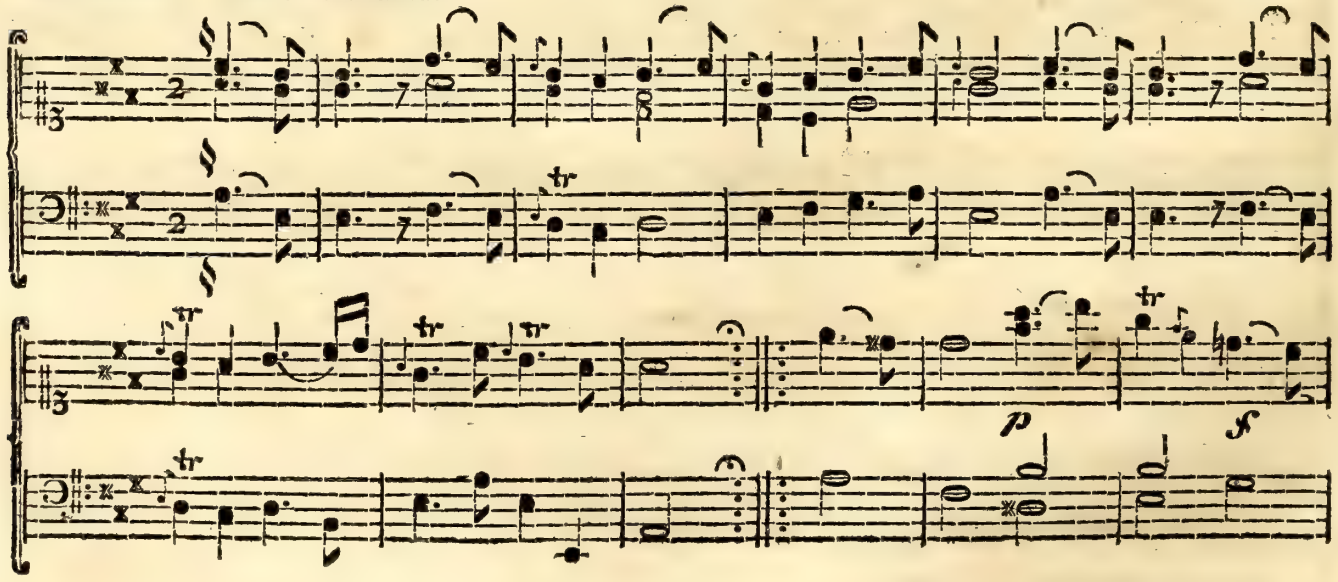
un peu doux.

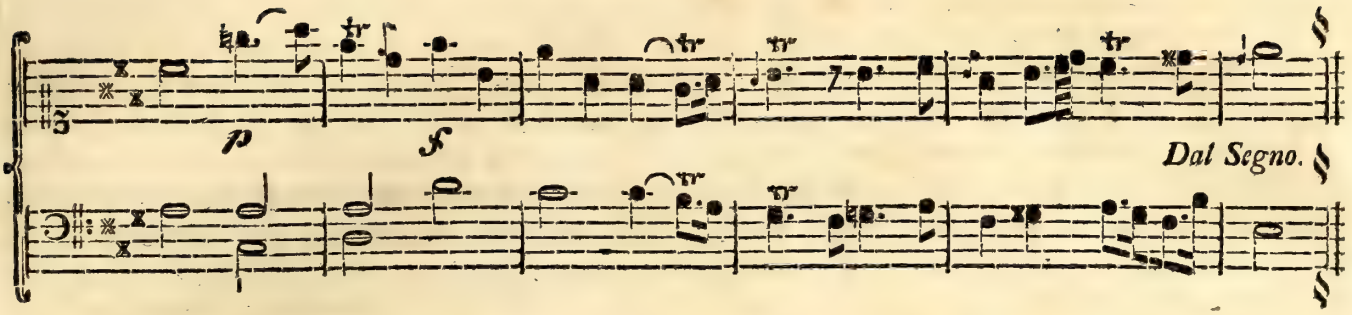


Marche. *Grave & fier.*

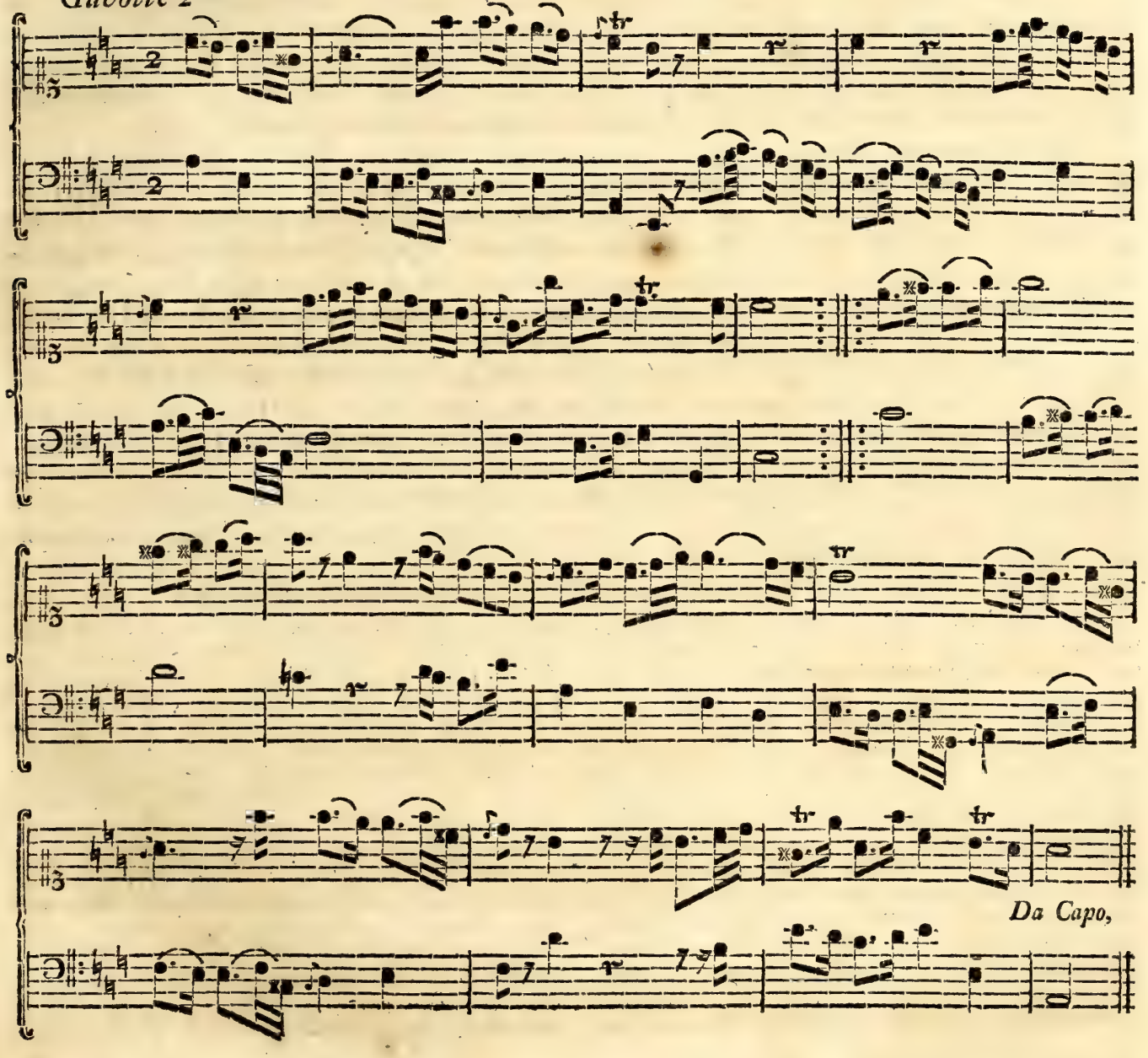


Gavotte. *Tendre en Rondeau.*





Gavotte 2do.



Rameau.

Diese drey Stücke aus Rameau's Oper: Castor und Pollux, scheinen mir von sehr bestimmten Charakter zu seyn. Ich kenne fast nichts pathetischeres fürs Theater als diesen Marsch, wenn ich ihn mir von einem großen kräftigen Orchester, wie das Pariser seyn soll, fast durchaus im Unisonus gespielt, denke. Sein stolzer Gang durch fast lauter Akkordnoten, in fast lauter großen Tacktschritten erhebt mich so oft ich ihn denke oder spiele, selbst das Ruhen auf dem letzten Gliede einiger Tackte, das sonst so anstößig ist, trägt hier zum Ausdruck des Stolzes bey; nur die Harmonie des dritten und siebenten Tackts, vom zweiten Theil, ist mir anstößig, vielleicht aber nur aus Ungewohnheit. —

Die beiden folgenden kleinen Tanzstücke, aus eben der Oper, sind überaus gefällig und treflich kadenzirt.

Ich muß gestehen, daß es nur solche Stücke sind die mir bis izt in den Rameauschen Opern, die ich besitze behagen, die Chöre und meist alle übrigen Gesänge sehen auf dem Papier sehr mager und kraftlos aus; indeß spricht fast jeder, der sie in Paris gehört so eifrig von ihrer großen Wirkung, daß ich mich des Urtheils darüber begebe, bis ich sie selbst einmal dort hören werde. Ich werde ohnedies täglich mißtrauischer gegen alles Sehen und Lesen der Partituren, und immer gewißer: daß Studium des Effekts nur durchs Hören statt findet.

Ich hoffe meinen Lesern einen Gefallen zu erzeugen wenn ich ihnen hier einen sehr ausführlichen und interessanten Artickel über Rameau aus la Borde's letzt angezeigten großen Werke über die alte und neue Musik mittheile. Lernen wir daraus auch Rameau nicht so ganz richtig kennen, so machen wir dadurch doch nähere Bekanntschaft mit Monsieur de la Borde. Und denn sind auch schon die Lebensumstände des französischen Abgotts interessant genug. So viel muß ich meinen Lesern noch vorher sagen, daß ich seine theoretischen Werke anbelangend ganz der Meinung Roußeau's bin: der da sagt: „Rameau war der erste, der durch sein System vom Grundbaß, die einzelnen Regeln, bis dahin durchs Gehör eingeführt, durch den Gebrauch bestätigt, und völlig willkührlich scheinend, auf feste Grundprincipien zurückführte.*) Seine übrigensdunkle und weitschweifige Schriften haben erst durch d'Alembert eine Klarheit erhalten, deren man sie kaum hätte fähig glauben sollen." Und für uns hat Kirnberger viele Fehler der Rameauschen Lehre vom Grundbaß in seiner Kunst des reinen Satzes aufgedecket und berichtigt. Wenn dieses gleich bisweilen mit zu vieler Bitterkeit und zu weniger Rücksicht auf Rameau's übrige Verdienste geschehen, so muß man sich doch wundern wie einige deutsche Tonkünstler nach dem was Kirnberger darüber unwidersprechlich dargethan, dem französischen Lehrer in solchen Sätzen weiter anhängen und unserm deutschen Theoretiker so bitter böse entgegen seyn können.

Hier ist nun ohne weitere Vorrede die gewaltige Panegirique des gewaltigsten Panegiristen.

Rameau (Jean Philippe), Compositeur de Musique du cabinet du Roi, & Chevalier de son ordre, fils de Jean Rameau & de Claudine Martincourt, naquit à Dijon le 25 Octobre 1683. Son goût pour la Musique le conduisit très jeune en Italie; & à son retour il devint Organiste à Clermont en Auvergne, & ensuite à Paris, à Ste Croix de la Bretonnerie. Jusqu'à l'âge de cinquante ans, cet homme de génie ne s'occupa qu'à donner des leçons de clavecin, & à travailler sur la théorie de son art. Ce ne fut qu'en 1733 qu'il s'attacha à la pratique (sans cependant abandonner la théorie; car il a depuis donné plusieurs ouvrages en ce genre) il débuta par l'opéra d' *Hippolyte & Aricie*, qui fut suivi de beaucoup d'autres. Rameau est un exemple presqu'unique qu'un talent si fertile, après avoir été si tardif, ait conservé jusqu'à plus de quatre-vingt ans le feu de son génie. A une représentation des *Précieuses Ridicules*, Ménage s'était écrié: *Courage Moliere, voilà la bonne comédie.* L'Abbé Pellegrin, à la premiere répétition du premier ouvrage de Rameau, fut le premier juge du génie de ce grand homme, & annonça sa célébrité. La premiere représentation de cet opéra fut une époque pour notre nation, & excita dans les esprits une fermentation semblable à celle que nous avons vu s'élever il y a quelques années.**) La jalousie enflamma la haine, qui eut recours à la discorde pour accabler Rameau: mais l'homme de génie mépriſa les envieux, & ne leur répondit que par de nouveaux chefs-d'oeuvre, qui enfin les forcerent à se taire. La reprise de *Castor & Pollux* entraîna tous les suffrages; jamais succès n'a pu être comparé à celui-là, puisqu'il n'éprouva aucune contradiction, & que plus de cent représentations de suite ne purent diminuer le plaisir que tout Paris éprouvait à entendre ce bel opéra, qui parlait à la fois à l'ame, au coeur, à l'esprit, aux yeux, aux oreilles & à l'imagination. Depuis cette époque, Rameau a joui de toute sa gloire jusqu'à sa mort, arrivée le 17 Septembre 1767. Il avait épousé en 1726 *Marie Louise Mangot*, & a laissé deux enfans, M. *Rameau*, Officier de la chambre du Roi, & Mlle *Rameau* qui, depuis la mort de son pere, a épousé M. *Gautier* ancien Mousquetaire & Chevalier de S. Louis. Les Musiciens du Roi

*) Die Werke unsers Haßlers, Frohbergers Sebastian Bachs u. a. zeigen ganz unwiderſprechlich daß diese große Meister nach solchen Grundprincipien lange vorher schon arbeiteten, indeß bleibt Rameau immer der erste der sie auseinandergesetzt und in Schriften gelehrt hat.

**) Durch die Rivalität zwischen Gluck und Lulli.

Roi & ceux de l'Académie Royale de Muſique qui ſe regardaient tous comme ſes enfans, lui firent célébrer à l'égliſe de l'Oratoire un ſervice ſolemnel, dans lequel on exécuta pluſieurs de ſes plus beaux morceaux, qui firent verſer des larmes à pluſieurs des Auditeurs, en leur rappellant l'homme illuſtre que la nation venait de perdre. M. Philidor fit auſſi exécuter une Meſſe des Morts de ſa compoſition dans l'égliſe des Carmes du Luxembourg, en l'honneur d'un homme dont il admirait les talens. On nous a donné des paralleles entre Lully & Rameau ; mais ces deux grands hommes ne pouvaient guéres ſe comparer. Si Lully eût eu les paroles de Cahuſac à mettre en muſique, il eût peut-être perdu la moitié de ſa gloire. Quel mérite Rameau n'a-t-il pas eu de s'être ſoutenu, & même d'avoir ſurpaſſé ſon rival, lorſqu'il était ſi mal ſecondé, tandis que Lully l'était ſi bien! Mais l'avantage immenſe que Rameau a ſur ce dernier, c'eſt d'avoir écrit ſur ſon art, d'en avoir découvert les vrais principes, & par-là d'avoir mérité à jamais l'eſtime de la poſtérite. Sa Muſique, celle qui l'a précédée, & celle qui la ſuivra, n'exiſteront probablement plus dans quelques ſiecles; il en ſera de la nôtre comme de celle des Grecs, dont à peine il nous reſte quelques veſtiges; mais ſon traité de l'harmonie, ſa génération harmonique, &c. ſeront connus dans deux mille ans, & laiſſeront de lui le ſouvenir qu'il mérite. Depuis la renaiſſance des arts juſqu'à lui, la Muſique livrée au tâtonnement de la routine & au caprice des Compoſiteurs, ne méritait pas l'honneur d'être miſe au rang des Beaux-arts; elle était également dépourvue & d'une bonne théorie & des regles d'une bonne & sûre pratique. L'oreille & l'expérience avaient donné lieu, il eſt vrai, à un grand nombre de regles; mais ces regles incertaines, inſuffiſantes, fauſſes, ſe trouvaient de plus chargées d'une infinité d'exceptions, comme s'il en était des regles fondamentales des arts, inſpirées par la nature, ainſi que des loix établies par les hommes, où les exceptions ſont inévitables, parceque l'eſprit humain ne ſaurait prévoir tous les cas. La Muſique avait des beautés, mais perſonne n'en connaiſſait le ſecret; il y avait preſqu'autant de loix que d'exemples, & les réponſes des maîtres, comme celles des anciens oracles, ne faiſaient qu'ajouter à l'embarras & à l'incertitude de ceux qui les conſultaient. Rameau parut & débrouilla ce cahos; il y porta tout à la fois la Lumiere & l'ordre; il révéla les myſteres de l'art ; il réduiſit la Muſique à des principes généraux; enfin il offrit un ſyſtême fécond, dont toutes les parties s'éclairaient & ſe fortifiaient réciproquement. La Phyſique ne doit pas plus à Newton que la Muſique ne doit à Rameau; mais depuis Newton perſonne ne s'eſt aviſé d'abandonner les principes de ce grand homme pour retourner aux tourbillons de Deſcartes, ou aux qualités occultes d'Ariſtote; tandis qu'au contraire, le ſyſtême de Rameau n'a preſque rencontré que des envieux qui affectaient de donner la préférence à des ſyſtêmes évidemment empruntés du ſien, ou des ingrats qui profitaient de ſa doctrine & en attaquaient l'utilité, ou des ignorans qui la combattaient & ne l'entendaient pas. Cette derniere claſſe eſt aujourd'hui la plus nombreuſe. Parmi les ſoidiſans Théoriciens de nos jours, les uns ne ceſſent de prélenter le ſyſtême de Rameau comme inſuffiſant, & ne lui ſubſtituent que des obſervations ſtériles, ou tout au plus applicables à quelques regles particulieres; les autres croient avoir fait des découvertes, parcequ'ils ont changé les dénominations des accords & de divers objets d'harmonie; & tous établiſſent leurs prétendues regles ſur des baſes deſtructives de l'harmonie. La conduite de nos Praticiens eſt encore plus déplorable, ne diſtinguant point les écarts heureux que ſe permet quelquefois le génie d'avec l'ignorance des regles, ils regardent celles-ci comme inutiles, & compoſent intrépidement ſans ſe douter ſeulement de ce que c'eſt que la compoſition. Celui qui s'aviſerait de peindre ſans avoir les élémens du deſſin, ou d'écrire dans une langue qu'il n'entendrait pas, ſerait plus excuſable & moins ridicule. On peut donc aſſurer qu'à lui ſeul Rameau a été Deſcartes & Newton, puiſqu'il a fait pour la Muſique ce que ces deux grands hommes enſemble ont fait pour la Philoſophie. Ainſi que *Newton*, il était d'abord parti de ce qui exiſtait dans la pratique pour en trouver le principe; & comme *Deſcartes*, il était parti de la nature même, (c'eſt-à-dire, de ce phénomène connu du corps ſonore (*a*)) pour en déduire comme autant de conſéquences, les principes & les regles particulieres, qui, par ſon travail, ont élevé en ſcience les opérations machinales les plus plauſibles de la ſimple pratique. Si quelques-unes de ces regles particulieres qu'a établies ce grand homme, ne ſont pas toujours des conſéquences bien naturelles de ſes principes, elles n'infirment pas pour cela leur ſolidité. Rameau naquit Philoſophe, mais il ne fut pas élevé dans les ſciences. Le ſeul art qu'on lui apprit prouve, par la maniere dont nous le voyons traité dans tous les auteurs qui l'ont précédé, de quelle juſteſſe d'eſprit la nature devait avoir doué cet Artiſte, puiſque les regles qui s'écartent des principes qu'il a poſés, ſont en ſi petit nombre. Il lui aurait fallu commencer abſolument, comme Deſcartes, par ce doute univerſel, cette ſorte d'abnégation d'idées, de renoncement aux opinions établies, pour ne rien adopter enſuite, qu'aprés un mûr examen, & ſous la garantie de la raiſon & du raiſonnement. Tout ce qu'on apperçoit à cet égard dans les écrits de Rameau, ce ſont des eſpeces d'abjurations qu'il faiſait de tems en tems, à meſure que ſes principes l'éclairaient, & qui prouvent ſon génie, ſa philoſophie, la nobleſſe & la fermeté de ſon ame. L'hommage le plus flatteur pour lui eſt ſans contredit celui que lui a rendu un de nos plus célebres Géomètres (*b*), qui n'a pas dédaigné d'éclaircir les principes de ce grand homme, & qui a toujours eu de la vénération pour ſon génie, malgré ſes écarts, qui, quelquefois, le font perdre de vue, & même malgré les torts que Rameau a eu pluſieurs fois avec lui. —(*c*) *Ouvrages de Muſique.* En 1706, 1721 & 1726, trois livres de pieces de clavecin; en 1741, livre de pieces de clavecin en concerts: en 1733, *Hippolyte & Aricie*, paroles de *Pellegrin;* en 1735, *les Indes galantes*, paroles de *Fuſelier;* en 1737, *Caſtor & Pollux*, paroles de *Bernard;* en 1739, *les Talens lyriques*, paroles de *Mondorge: Dardanus*, paroles de *la Bruere;* en 1745, *les Fêtes du Polymnie*, paroles de *Cahuſac: le Temple de la Gloire*, paroles de *Voltaire: la Princeſſe de Navarre, idem: Samſon, idem*, tragédie non repréſentée; en 1747, *Pygmalion*, paroles de *la Motte;* en 1748, *les Fêtes de l'Hymen & de l'Amour*, paroles de *Cahuſac: Zaïs, idem;* en 1749, *Naïs, idem: Platée*, opéra-comique d'*Autreau*: *Zoroaſtre*, paroles de *Cahuſac;* en 1751, *Acante & Céphiſe*, paroles de M. *Marmontel: la Guirlande, idem;* en 1754, *Anacréon*, paroles de *Cahuſac*: *la Fête de Pamilie, idem;* en 1757, *les Surpriſes de l'Amour, de Bernard;* en 1759, *les Sibarites*, paroles de M. *Marmontel;* en 1760, *les Paladins. Ouvrages de Théorie.* En 1722, Traité de l'Harmonie; en

(*a*) Voyez dans la préface de la *Démonſtration harmonique* de Rameau, le compte qu'il rend de la maniere dont il a procédé dans cette opération.

(*b*) M. d'Alembert.

(*c*) Ich laße hier aus dieſer ſchon zu langen Stelle einen ſehr hämiſchen Ausfall gegen Roußeau weg und füge nur noch die öffentlich bekannt gewordenen Werke von Rameau hinzu. R.

en 1726, nouveau ſyſtême théorique; en 1737, Génération harmonique; en 1731, Diſſertation ſur l'Accompagnement; en 1750, Démonſtration du principe de l'Harmonie; en 1752, Réflexions ſur le principe de l'Harmonie: Réponſe à une lettre de M. Euler; en 1754, Obſervations ſur notre inſtinct pour la Muſique: Code de Muſique, &c

Ich will hier noch beyfügen was Lavater, oder vielmehr Göthe in Lavaters phiſiognomiſchen Fragmenten 1. B. S. 266 von Rameau's Bildniß, daß ihm ſehr ähnlich ſeyn ſoll, urtheilet:

„Sieh dieſen reinen Verſtand! — ich möchte nicht das Wort Verſtand brauchen — Sieh dieſen reinen, richtigen, gefühlvollen Sinn, der's iſt, ohne Anſtrengung, ohne mühſeliges Forſchen! Und ſieh dabey dieſe himmliſche Güte!“

„Die vollkommenſte, liebevollſte Harmonie hat dieſe Geſtalt ausgebildet. Nichts Scharfes, nichts Eckigtes an dem ganzen Umriſſe, alles wallt, alles ſchwebt ohne zu ſchwanken, ohne unbeſtimmt zu ſeyn. Dieſe Gegenwart wirkt auf die Seele, wie ein genialiſches Tonſtück, unſer Herz wird dahingerißen, ausgefüllt durch deſſen Liebenswürdigkeit, und wird zugleich feſtgehalten, in ſich ſelbſt gekräftigt, und weiß nicht warum? — Es iſt die Wahrheit, die Richtigkeit, das ewige Geſetz der ſtimmenden Natur, die unter der Annehmlichkeit verborgen liegt.“

„Sieh dieſe Stirne, dieſe Schläfe! in ihnen wohnen die reineſten Tonverhältniße. Sieh dieſes Auge! es ſchaut nicht, bemerkt nicht, es iſt ganz Ohr, ganz Aufmerkſamkeit auf inneres Gefühl. Dieſe Naſe! wie frey! wie feſt! ohne ſtarr zu ſeyn — und dann, wie die Wange von einem genüglichen Gefallen an ſich ſelbſt belebt wird, und den lieben Mund nach ſich zieht. Und wie die freundlichſte Beſtimmtheit ſich in dem Kinn rundet! Dieſes Wohlbefinden in ſich ſelbſt, von umherblickender Eitelkeit, und von verſunkender Albernheit gleichweit entfernt, zeugt von dem innern Leben dieſes treflichen Menſchen.“

So weit ich Rameau's Werke kenne — denn ich habe ſeine praktiſchen Werke nur aufm Papier geſehn, nie ausführen hören — ſo find' ich dieß alles weit mehr und lebendiger in ſeinem lieben edlen Geſicht als in ſeinen Arbeiten, in denen mir gerade der reine gefühlvolle Sinn oft zu fehlen ſcheint; ſelbſt ſeiner Harmonie fehlt es oft an Reinigkeit; auch verrathen die meiſten ſeiner theoretiſchen Werke mühſames Forſchen und Anſtrengung. — Das ſey der Wahrheit zu Liebe, jenem an ſich herrlichen Komentar beygefügt. Und nun auch noch der Wahrheit zu Liebe einen Brief des lieben Mannes über d'Alembert, der ſo ganz die Güte und das edle Behagen an ſich ſelbſt, ſo der Seher aus ſeinen Geſichte ſieht, beweiſt.

Lettre à l'Auteur du Mercure (*a*)

„Permettez-moi, Monſieur, d'inſérer dans votre Journal mes „remercimens à M. d'Alembert, pour la marque d'eſtime qu'il vient „de me donner, en publiant ſes Elémens de Muſique théorique & „pratique ſuivant mes principes. Quelque publicité que je donne „aux témoignages de ma vive reconnaiſſance, ils ſeront toujours „moins éclatans que l'honneur que je reçois. Les progrès de mon „art ont été pour moi le premier objet de mes veilles; la récom„penſe la plus flatteuſe que je me ſois propoſée, c'eſt le ſuffrage & „l'eſtime des Savans. Il s'eſt trouvé heureuſement pour moi, dans „les Académies les plus célebres, de ces hommes éclairés & juſtes „que leurs lumieres mettent au-deſſus de la prévention, & leur mé„rite au-deſſus de l'envie. J'ai eu le bonheur d'obtenir leurs ſuffra„ges, & leurs ſuffrages ont entraîné ceux de la multitude. Parmi „ces Savans, que je fais gloire d'appeller mes juges & mes maîtres, „il en eſt un que la ſimplicité de ſes moeurs, l'élévation de ſes ſen„timens, & l'étendue de ſes connaiſſances me rendent ſinguliére„ment reſpectable. C'eſt de lui, Monſieur, que je reçeis le té„moignage le plus glorieux auquel l'ambition d'un Auteur puiſſe ja„mais aſpirer. Quelques Ecrivains ont eſſayé de ſe faire connaître, „tantôt en defigurant mes principes, tantôt en m'en diſputant la „découverte, tantôt en imaginant des difficultés dont ils croyaient „les obſcurcir. Ils n'ont rien fait ni pour leur réputation, ni contre „la mienne; ils n'ont rien ajouté ni retranché à mes découvertes, „& l'art n'a retiré aucun fruit du mal qu'ils ont voulu me faire; que „c'eſt peu connaître l'intérêt de ſa propre gloire, que de préten„dre l'établir ſur les ruines de celle d'autrui! L'homme illuſtre à „qui s'adreſſe ma reconnaiſſance, a cherché dans mes ouvrages, non „des défauts à reprendre, mais des vérités à analyſer, à ſimplifier, „à rendre plus familieres, plus lumineuſes, & par conſéquent plus „utiles au grand nombre, par cette eſpece de netteté, d'ordre & „de préciſion qui caractériſe ſes ouvrages. Il n'a pas dédaigné de „ſe mettre à la portée même des enfans, par la force de ce génie „qui plie, maîtriſe & modifie à ſon gré toutes les matieres qu'il traite. „Enfin il m'a donné à moi-même la conſolation de voir ajouter à la „ſolidité de mes principes une ſimplicité dont je les crovais ſuſcep„tibles, mais que je ne leur aurais donnée qu'avec beaucoup plus de „peine, & peut-être moins heureuſement que lui. C'eſt ainſi, Mon„ſieur, que les Sciences & les Arts ſe prêtant des lumieres mutuel„les hâteraient réciproquement leurs progrès, ſi tous les Auteurs, „préférant l'intérêt de la vérité à celui de l'amour-propre, les uns „avaient la modeſtie d'accepter des ſecours, les autres la généroſité „d'en offrir.“

J'ai, &c. Rameau.

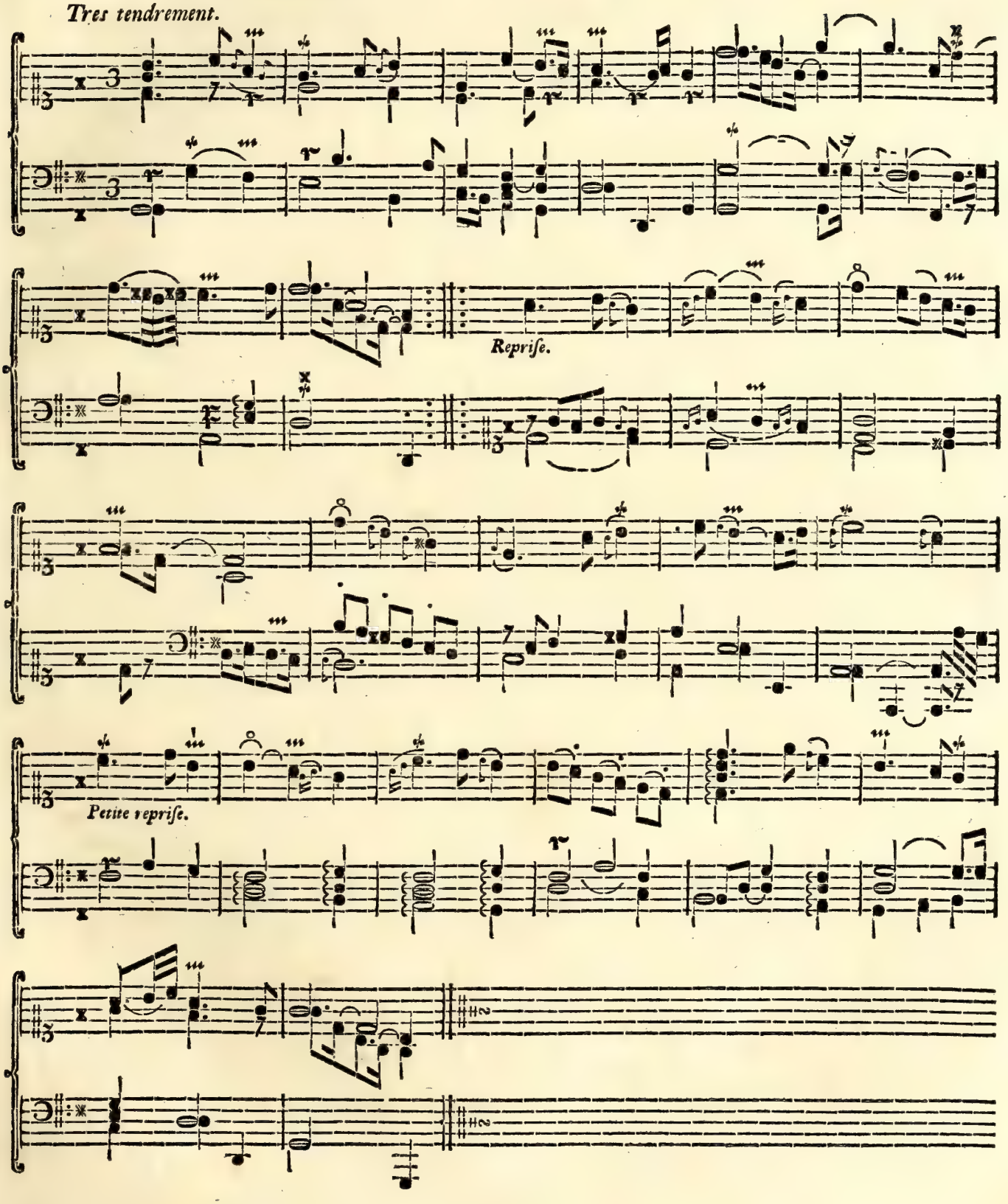
(*a*) Mai 1752.

Couperin.

Couperin.

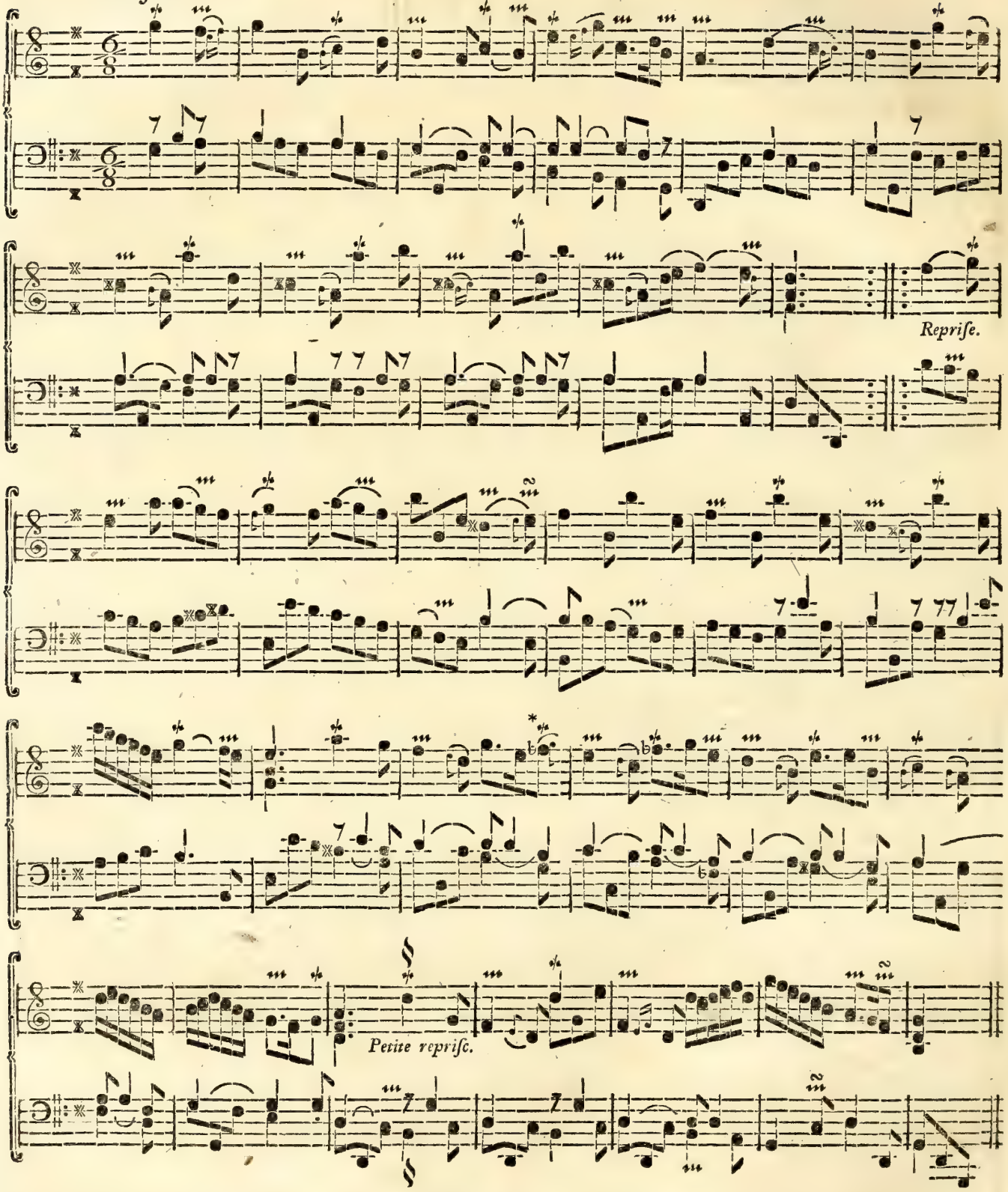
Les Sentimens, Sarabande.

Tres tendrement.



La Fleurie ou la tendre Nanétte.

Gracieuſement.



*) Das b vor f wiederruft hier bloß das dem Stück vorgezeichnete ✕ wie es izt bey uns das ♮ thut.

Couperin, (Franz) lebte in Paris zu Ende des vorigen und Anfang des itzigen Jahrhunderts. Er war fürs Clavier der **Bach** der Franzosen: er gab ihnen zu Anfange dieses Jahrhunderts die Spielart, die uns unser **Bach** in der zweiten Hälfte desselben gab. Ganz bescheiden giebt er am Ende der ersten Sammlung seiner Clavierstücke *) eine Erklärung der Verzierungzeichen, die uns **Bach** in seiner **wahren Art das Clavier zu spielen** umständlich lehrt: sie ist ganz in Noten ausgedrückt, und dadurch viel einleuchtender und faßlicher als sie's durch alle Wortumschreibungen werden konnte. Ich will sie hernach hier abdrucken laßen: denn ohne das würden meine Leser die Stücke die ich ihnen hier mittheile nicht recht ausführen können, wiewohl die meisten Zeichen selbst die sind, die sich unser **Bach** später bedient hat.

Man wird schon an diesen beiden kleinen Stücken erkennen, daß **Couperin** ein Mann von Kunsttalent und gründlicher Einsicht ist. Seine Melodien sind meistens so edel einfach und leichtfließend, seine Harmonie ist immer rein und im rythmischen Gange ist er meisterhaft. Fast mit allen seinen Stücken hat er einen Charackter erzielen wollen, und oft wirklich sehr lebhaft dargestellt. Er sagt darüber im Vorbericht: J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pieces: des occasions differentes me l'ont fourni, ainsi les Titres repondent aux idées que j'ay eues; on me dispensera d'en rendre compte: cependant comme parmi ces Titres, il y en a qui semblent me flater, il est bon d'avertir que les pieces qui les portent, sont des espéces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assés ressemblans sous me doigts, et que la plupart de ces Titres avantageux, sont plûtot donnés aux aimables originaux, que j'ay voulu representer, qu'aux copies que j'en ay tirées.

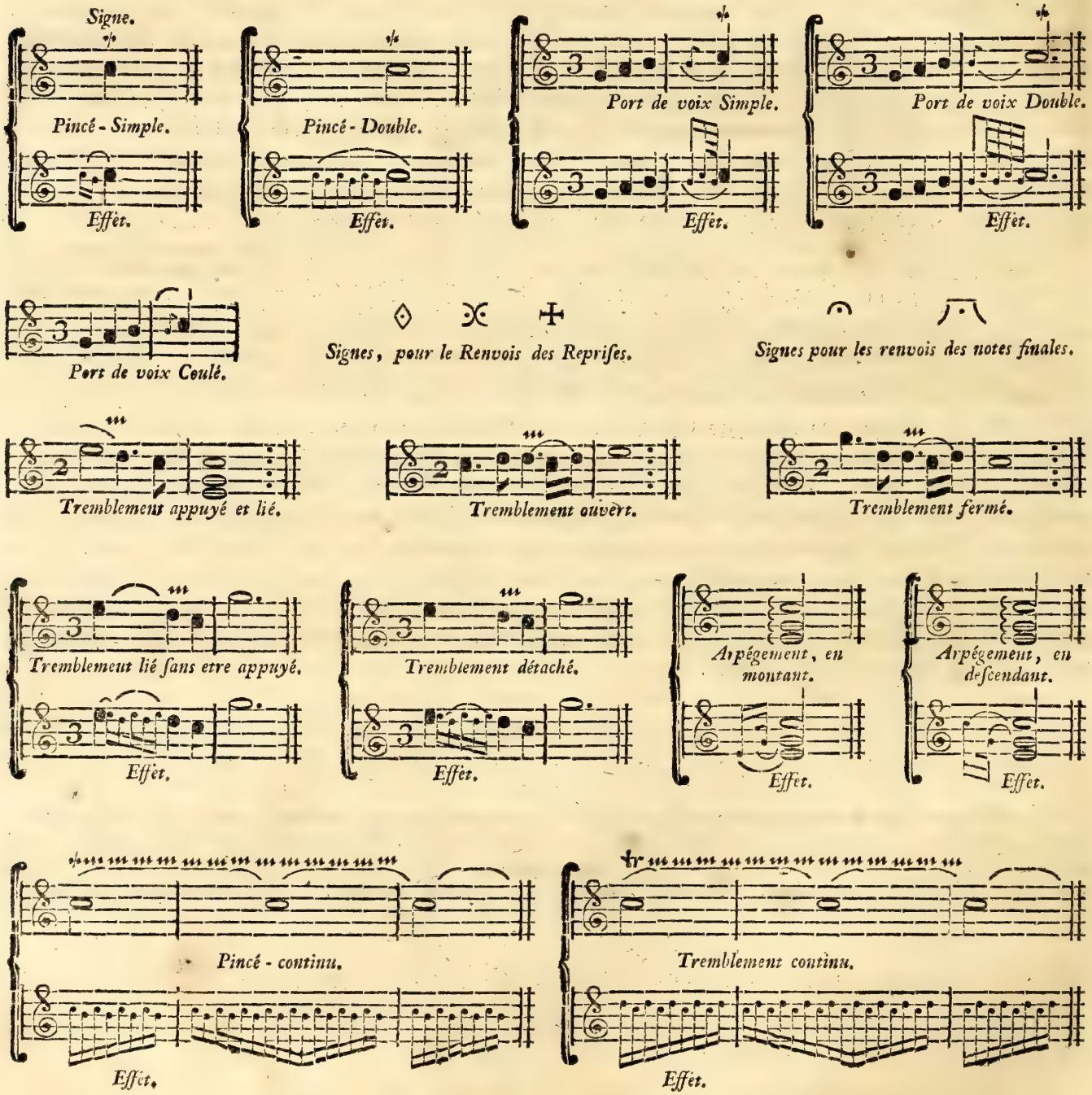
Hier sind nun für diesmal zwey solcher Stücke, das erste: les Sentimens, ist voll des schönsten gefühlvollsten Gesanges; (Die zweite Ueberschrift, Sarabande bedeutet ein Tanzstück spanischen Ursprungs, von großen edlen Charakter, gemeinhin im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ Takt mit dem Niederschlag anfangend und einen edlen Adagiovortrag erfordernd.) Das Zweite Stück, la Fleurie, drückt durch seine liebevolle naive Melodie gewiß den Charakter eines lieben, zärtlichen Geschöpfes aus; Muß gewiß auf jedes liebe zarte Geschöpf wieder unwiederstehlich wirken.

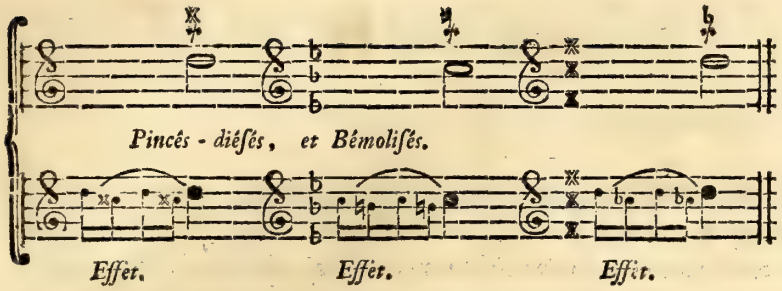
Künftig mehrere und wichtigere Stücke des lieben Mannes; und zugleich einige italiänische Klavierstücke um meinen Lesern den Unterschied der französischen und italiänischen Klavierspielart und die sehr verschiedene harmonische Bearbeitung bekannt zu machen. Die Italiäner haben eigentlich gar keine Klaviermanier, sie haben auch wenig und schlechte Klavierinstrumente: **Spinet** und **Flügel** sind fast die einzigen: für diese kann man nun freilich nichts anders schreiben, auch durch sie zu nichts anders erwärmt werden, als zu **schönem Spielwerk**. Man darf dem Italiäner daß eben nicht zur Last legen, es ist eine natürliche Folge seines lebhaftern Gefühls, daß sich auch in dem besten Klavier nicht ganz darstellen läßt, und seiner großen Gesangliebe die auch durch **Bachs** Meisterspiel selbst nicht befriedigt wird. Hier ist nun noch die Erklärung der Zeichen aus **Couperins** ersten Theil, der **1731** in Kupfer gestochen erschienen.

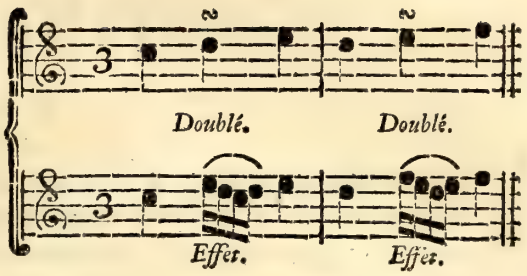
*) Der erste Theil dieser Sammlung erschien in Paris 1713 unter dem Titel Pieces de Clavecin composées par *Mſr. Couperin* Organiste de la Chapelle du Roi, sehr sauber gestochen: ihm folgten nach und nach noch drey Theile. Das Exemplar so ich izt vor mir liegen habe, dank' ich der Güte des Herrn Regierungrath Hebebrand in Büdingen, der mir mit mehrern wichtigen Beiträgen zur Vervollständigung dieses Werks unaufgefordert mit wahrer Kunst- und Menschenfreundlichkeit entgegen kam.

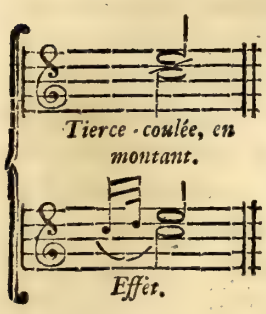
Explication des Agrémens, et des Signes.

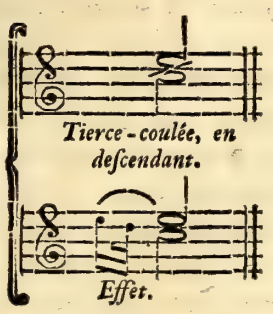
C'eſt la valeur des Nottes qui doit déterminer la durée des pincés, des port-de Voix; et des Tremblemens. On doit entendre par le mot de durée le plus ou le moins de Batemens, ou Vibrations.





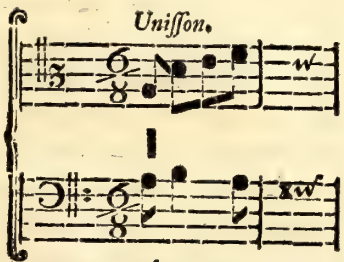




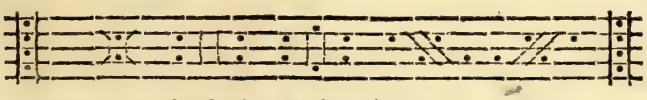


Coulés, dont les points marquent que la ſeconde notte de chaque tems doit être plus appuyée.

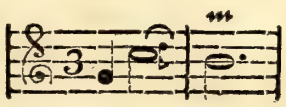
Les Notes quarrées ne ſervent que lorsque les Clavecins ſont au ravalement par en bas.



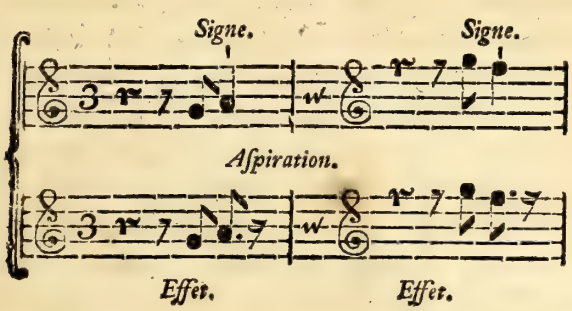
Cette barre ‖ marque que lorsqu'il ſe rencontre que la méme note eſt ecrite dans la main droite, et dans la main gauche (ce qui ſuppoſe un Uniſſon) il faut que l'une et l'autre main touchent la notte comme cy - deſſus.

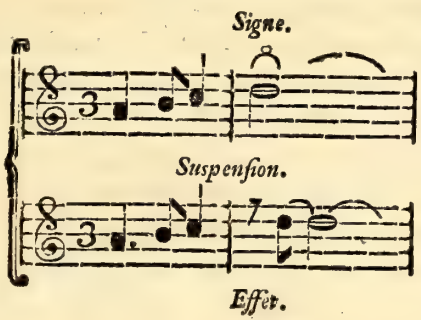


Signes pour la fin des Rondeaux, et de leurs Couplets.



Accent.





Stimmphisiognomik.

(Fortsetzung.)

Zu denen letzt mitgetheilten Stellen aus **Lavaters physiognomischen Fragmenten** muß ich noch folgende wichtige Stellen aus dem vierten Bande hinzufügen.

Seite 181. heißts: „Ich klaßifizire die **Stimme**, wie ich die **Menschen** überhaupt klaßifizire — **Nachläßig, gespannt, natürlich**, das ist, ohne Läßigkeit und Anstrengung. Und nach dieser einfachen Abtheilung ist mir jede Art der Stimmen so weit charakteristisch, daß sie die **Unterwahrheit, Ueberwahrheit** und **Wahrheit** des Charakters überhaupt anzeigt.

S. 191. (Aus einem Manuscript von Th**) „Da mit der Empfindung der Ton im Verhältnisse steht, sollte dann nicht jeder Mensch einen Grundton haben, in dem alle, denen er fähig ist, zusammenlaufen; und wäre dieß nicht derjenige, den er bey ruhiger Lage, bey gleichgültigen Unterredungen annimt? denn sein ruhiges Gesicht enthält ja die Anlage zu allen Zügen, die er annehmen kann. Diese Töne müßte ein Tonkünstler feines Ohrs sammeln, klaßifiziren und dann bezeichnen können, und am Ende müßte man jedem gegebenen Gesichte seinen Naturton beylegen können; doch mit Vorbehalt der Veränderungen, die von der Beschaffenheit der Lunge herrühren. Der von langer Natur und glatter Brust wird eine schwache Stimme haben, der Krankheiten nicht zu gedenken. Auf diesen Gedanken, der schwerer auszuführen als zu erfinden ist, hat mich die unzählige Art ja und **nein** auszusprechen, gebracht. So vielerley Anläße es giebt, eines von diesen zu sagen, z. B. Versicherung, Entscheidung, Freude, Angst, Scherz, Spott, und so mehr; so vielerley Ton kann auch der nämliche Mensch seinen Worten geben. Und dennoch hat bey gleichen Anlaß jeder Mensch seine eigene Art, die mit seinen Charakter zusammenstimmt, offen oder zurückhaltend, ernstlich oder leichtsinnig, theilnehmend oder kalt, mürrisch oder leutselig, entschlossen oder zaudernd — ja, nein, oder sonst etwas zu sagen. Welch ein Unterschied für die Gesellschafter, und welch weite Ritze ins Innerste der Seele.

S. 461 sagt **Lavater** dem Schüler der Physiognomik: „Bezeichne dir auch, (wie die Italiäner in ihren Päßen und Signalements) die **Stimme** des Menschen; die Höhe, Tiefe, Stärke, Schwäche, Dumpfheit, Klarheit, Rohigkeit oder Annehmlichkeit — Natur oder Falschheit der Stimme — forsche, welche Stirne und Töne am öftersten beysammen seyn? Du wirst sicherlich, wenn du feines Gehör hast dazu gelangen, aus der Stimme auf die Classe der Stirnen des Temperaments und des Charakters schließen zu können."

Und endlich S. 418 — (o! mir so ganz aus der Seele gesprochen! —) „Wenn der Mensch auch nur Ohr wäre, oder nur den Sinn des Gehörs brauchen wollte, so könnte er es schon allein durch diesen Sinn in der Physiognomik sehr weit bringen. Wer sein Ohr zum Beobachten gewöhnt hätte, der würde vor dem Zimmer einer Gesellschaft von Personen, die ihm ganz unbekannt wären, oder die sogar in einer ihm ganz fremden Sprache sprächen, schon viele Eigenschaften der Redenden genau bestimmen können. Der Ton der Sprache, die Artikulation samt der Schnelle und Höhe oder Tiefe — alles charakkerisirt gar sehr, und die Sprache oder der Ton der Verstellung, ja auch der feinsten Verstellung, ist diesem geübten feinen physiognomischen Ohr so ausnehmend merklich, daß sich beynahe keine Verstellung so leicht entdeckt, als die Verstellung der Sprache, obwohl dieselbe sehr weit getrieben werden kann. Aber — wer will diese unendlich nüancirten Thonarten mit Zeichen ausdrücken? Wenn ich einen Menschen durchaus im geraden Tone der ganzen Redlichkeit, die durchaus jede Nebenabsicht, die nicht offenbar seyn soll, respuirt — in diesem so unerhört seltenen Tone sprechen höre; so hüpft das Herz in Freuden; und ist in Versuchung auszurufen: „Das ist eine Stimme Gottes und nicht eines Menschen." Und Schande dem, der diese allererhabenste Natursprache nicht versteht; gewiß wird er Gottes Stimme weder in der Natur, noch in der Schrift, noch in seinem Herzen verstehen."

Künftig auch mein Scherflein zu diesen Beobachtungen, Wünschen und Herzensergießungen.

Ueber die musikalische Ausführung.

(Execution.)

Man schreibt ohn' Unterlaß Lehrbücher über die Komposizion, und wird doch nie ein wahrer Komponist dadurch erzeugt und gebildet. Für die Ausführung, die sich wohl lehren und lernen läßt, ist man indeß ganz unbesorgt. Wäre diese aber volkommen oder doch beßer, hörte man die Werke großer Meister ganz in ihrem Geiste ausführen, so wären alle Lehrbücher der Komposizion, die doch immer nur die schon vorhandenen Meisterwerke kommentiren, oft falsch kommentiren, fast entbehrlich. Die wahre Ausführung dieser Werke würde auf Ohr und Herz weit treffender und fruchtbahrer wirken, als alle durch den Verstand gefaßte Regeln, und der durch diese geleitete oder verleitete Blick in Partituren. Izt bey der größtentheils so verkehrten Ausführung bleibt das Partituren lesen fast das einzige Hülfsmittel zur Bildung junger Komponisten. Geschieht dieß aber nicht an der Seite eines erfahrnen, tiefblickenden und weitumfaßenden Komponisten so kann es auf ganz falsche Wege leiten. Das Auge kann oft großes Wohlgefallen an der fleißigen künstlichen Ausarbeitung eines Stücks finden, kann sich der mannigfaltigen Versetzungen, Nachahmungen, Umkehrungen u. dergl. des eignen Ganges, der Gedrängheit jeder einzelnen Stimme gar sehr erfreuen und sich so Wunderwirkung davon versprechen; und dennoch kann die Wirkung wo nicht gar schlecht, doch ganz anderer Art seyn. Umgekehrt kann eine Partitur dem Auge leer und verächtlich erscheinen und doch die Wirkung davon groß und zweckmäßig seyn. Alle solche Irrungen würden vermieden, lernte man die musikalische Werke durch genaue und wahre Ausführung kennen. Nur dem tiefblickenden, vielumfaßenden, allahnenden Künstlergeist ist eine Partitur mehr als die Beschreibung eines Gemähldes dem Freunde der Mahlerey ist, die genaueste Beschreibung des wahresten herrlichsten Gemähldes erzeugt immer in der Seele ein ganz anderes Bild und wirkt nur schwache Rührung: (die Neugierde abgerechnet,) stellt ihn aber vors Gemählde und er hat am ersten Eindruck unendlich mehr gewonnen als an aller vorhergegangenen Beschreibung und aller noch nachfolgenden Auseinandersetzung und Zergliederung des Werks. So kann auch die Regel nur für den ganz verständlich und auch wohl noch von Nutzen seyn, der schon durch die Werke, von denen jene Regel abgezogen, öfterer ganz getroffen worden. Dies kann aber ohne die wahreste Ausführung nicht geschehen. Die Komponisten, die nicht so glücklich sind, ein Orchester zur Hand zu haben, auf welches sie persöhnlich mit ihrem ganzen Geiste wirken können, solten daher gar nichts angelegentlicheres haben als auf die Mittel zu beßerer Ausführung ihrer Werke zu sinnen. Es ist dieses freilich nicht so leicht ausgeführt als gesagt: Der ausübende Tonkünstler, der ein edles Werk ganz im Geiste des Komponisten ausüben soll, muß, die Erfindung ausgenommen, fast alle Fähigkeiten und Kenntniße des Komponisten besitzen: denn er muß das Stück verstehen, seinen Zweck einsehen und fühlen, die Mittel kennen, wodurch sein Vortrag wieder verständlich und der Zweck erreicht wird. Hiebey nun noch für sich die Fertigkeit haben alle jene Mittel mit Leichtigkeit und Sicherheit anzuwenden und auszuüben. — Soll dies alles auf dem geraden Wege mit dem ausübenden Tonkünstler erreicht werden, so muß man von der Wiege an anders mit ihm verfahren werden, als es bis izt geschehn, so muß der letzte*) in einem Orchester von hundert ein wahrer Künstler seyn. Hiezu Mittel und Wege vorzuschlagen und an ihrer Anwendung und Ausübung mit Hoffnung zu denken, dazu mangelts mir an Herz und Glauben: ich wills mit meinen Vorschlägen also lieber auf einem andern Wege versuchen. An den Baumeister musikalischer Gebäude an die Instrumentenmacher und Komponisten will ich mich wenden.

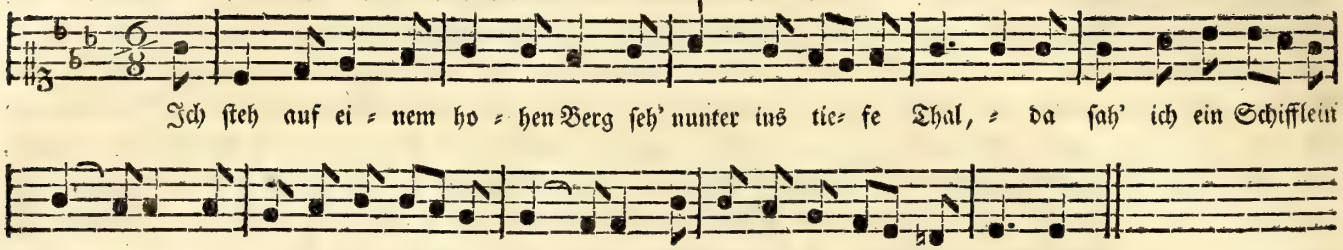
(Die Fortsetzung im nächsten Stück.)

*) Schon diese Rangordnung in unsern Orchestern beweist die Mangelhaftigkeit unsrer Ausübung, außer dem Anführer, sind alle übrigen eigentlich von gleichem Rang, jeder muß gleichviel dazu thun daß das Werk in Kraft und Wahrheit dargestellt werde und jeder kann gleichviel daran verderben und verdirbt. Ein Ton, den der Komponist zu rechter Zeit, zu besonderer Wirkung in eine sonst unbedeutende Stimme gelegt, den mit der vollkommensten Reinigkeit und Deutlichkeit, gerade mit der Stärke oder Schwäche, mit der Dauer oder Kürze, die ihm zukömmt, vorgetragen, macht oft das ganze Stück erst dazu was es seyn soll: diesen einen Ton verfehlt und es ist nichts oder ganz etwas anders.

Volklieder.

Das Lied vom jungen Grafen.

Langsam.



Ich steh auf einem hohen Berg,
Seh 'nunter ins tiefe Thal,
Da sah ich ein Schifflein schweben,
Darinn drey Grafen saß'n.

Der allerjüngst, der drunter war,
Die in dem Schiff'lein saß'n,
Der gebot seiner Lieben zu trinken
Aus einem venedischen Glas. *)

"Was giebst mir lang zu trinken,
Was schenkst du mir lang ein?
Ich will jezt in ein Kloster gehn,
Will Gottes Dienerinn seyn. „

"Willst du jezt in ein Kloster gehn,
Willst Gottes Dienerin seyn,
So geh in Gottes Namen;
Deins gleichen giebts noch mehr! „

Und als es war um Mitternacht,
Dem jung'n Graf träumts so schwer,
Als ob sein allerliebster Schaz
Ins Kloster gezogen wär.

"Auf Knecht, steh auf und tummle dich;
Sattl' unser beide Pferd!
Wir wollen reiten, sey Tag oder Nacht;
Die Lieb ist reitens werth! „

Und da sie vor jen's Kloster kam'n,
Wohl vor das hohe Thor,
Fragt er nach jüngst der Nonnen,
Die in dem Kloster war.

Das Nönnlein kam gegangen
In einem schneeweissen Kleid;
Ihr Härl war abgeschnitten,
Ihr rother Mund war bleich.

Der Knab er sezt sich nieder,
Er saß auf einem Stein;
Er weint die hellen Thränen,
Brach ihm sein Herz entzwey.

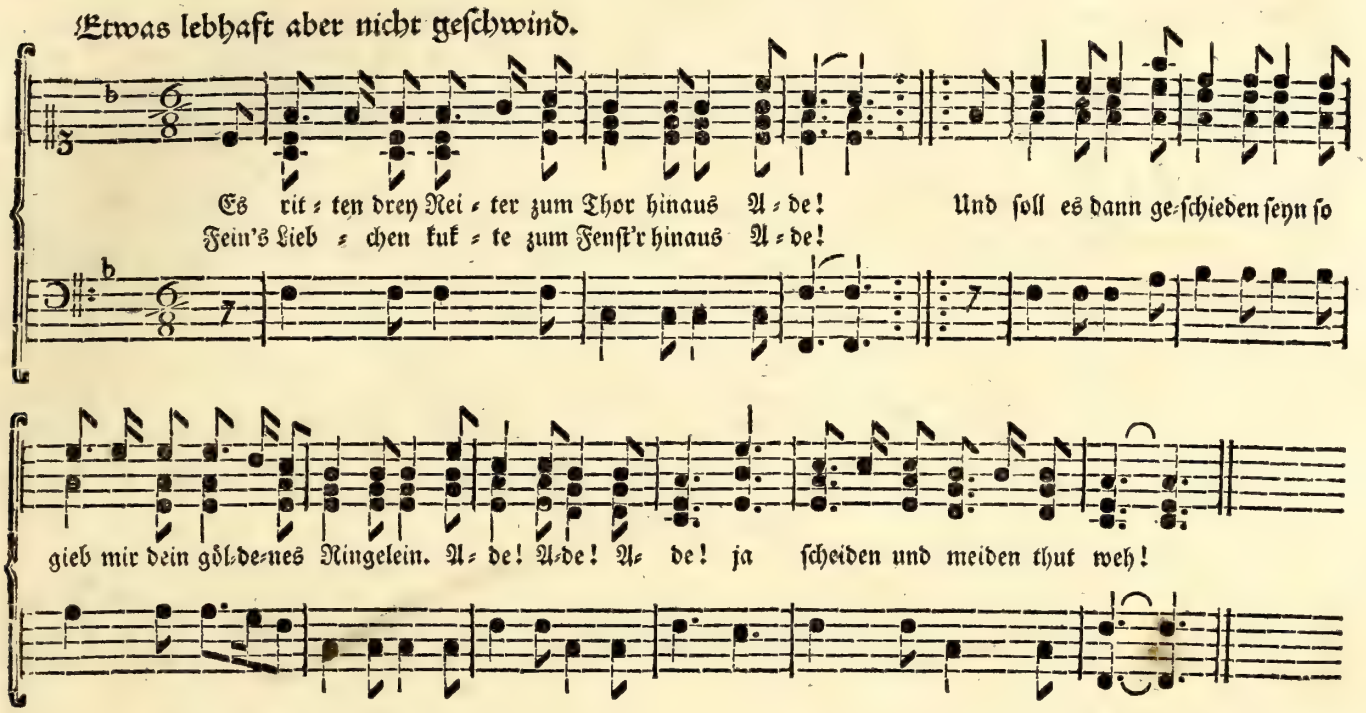
Dieß schöne Volklied so **Herder** aus dem Munde des Volks in **Elsaß** aufgezeichnet, und seiner vortreflichen Sammlung Volklieder an die Spitze gestellt, ist wahrlich sowohl in Musik als Poesie voll lieber schöner Einfalt, und so voll heimlichem traurigem Leben; die Melodie geht so ganz den Gang der Traurigkeit; stets durch die nächst liegenden halben und ganzen Töne. Es hat etwas ähnliches mit der schönen Choralmelodie: **aus tiefer Noth schrey ich zu dir**, die ursprünglich auch wohl eine Volkmelodie ist. **Luther** nahm sie von einem katholischen Kirchengesang, die katholischen Kirchengesänge stammen größtentheils aus Griechenland u. s. w.; nur die Melodie zur dritten Zeile die ist mir etwas verdächtig, sie hat vielweniger den Charakter des einstimmigen Gesanges, als das Uebrige, wird auch durch die etwas unzeitige Wiederholung verdächtig, auch hab ich sie schon in einem andern Liede gehört: **Es stehen drey Stern am Himmel**, das durchaus eine zweistimmige Melodie hat, daher vielleicht ursprünglich ein Jägerhornstück oder dergleichen ist.

Hier

*) Nach der Tradizion ein Glas, das den Trank vergiftete.

Hier folgt nun noch eine solche Volkmelodie, die sehr wohl volle Harmonie verträgt, man glaube aber nicht daß sie durch diese volle Harmonie viel gewinnt; wenn das Lied auf Waldhörner nur zweystimmig geblasen wird, so klingts da eben so vollstimmig, weil die Akkordnoten in den tiefen Waldhorntönen sehr vernehmlich mitklingen. Sie ist mir eine der allerschönsten Volkmelodien die ich kenne. Auch denk' ich ist die Poesie höchst rührend und wahr. Ich wüßte nicht was man zum Abschiede noch hinzufügen könnte. Nur einmal hab' ich den Anfang so singen hören **Es ritt wohl ein Jäger zum Thor hinaus**, und das scheint mir das Rechte. Oefterer wird es indeß so gesungen wie ich's hier gebe.

Etwas lebhaft aber nicht geschwind.



Es ritten drey Reiter zum Thor hinaus,
Ade!
Feins Liebchen kuckte zum Fenster hinaus,
Ade!
Und soll es dann geschieden seyn!
So gieb mir dein göldenes Ringelein,
Ade, Ade, Ade!
Ja, Scheiden und Meiden thut weh!

Und was uns scheidet das ist der Tod,
Ade!
Er scheidet so manches Mädlein roth,
Ade!
Er scheidet so manchen Mann vom Weib,
Die konnten sich machen viel Zeitvertreib,
Ade, Ade, Ade!
Ja, Scheiden und Meiden bringt weh!

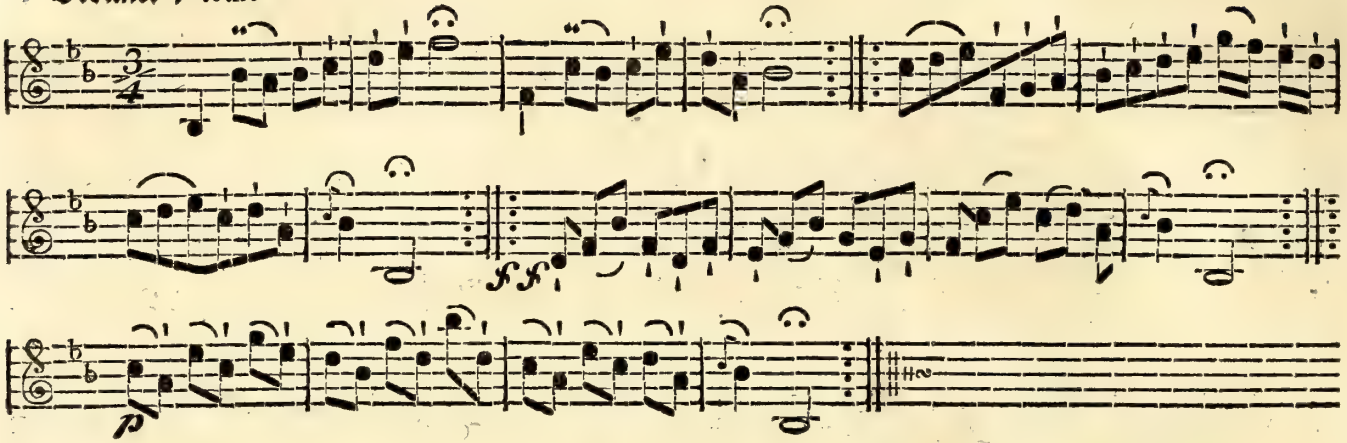
Er scheidet das Kindlein in der Wieg'n
Ade!
Ich werde mein schwarzbraunes Mädel noch kriegen, *)
Ade!
Und wenn's geschieht in kurzer Zeit,
So soll es uns machen gar große Freud,
Ade, Ade, Ade!
Ja, Scheiden und Meiden bringt weh!

*) Aeußerst ausdrückend ist hier das daktylische Sylbenmaaß dieser einen Zeile: die beyden Viertelnoten im zweiten Takt werden dadurch zu einer Achtelnote mit dem Punkt und einer sechzehntheilnote.

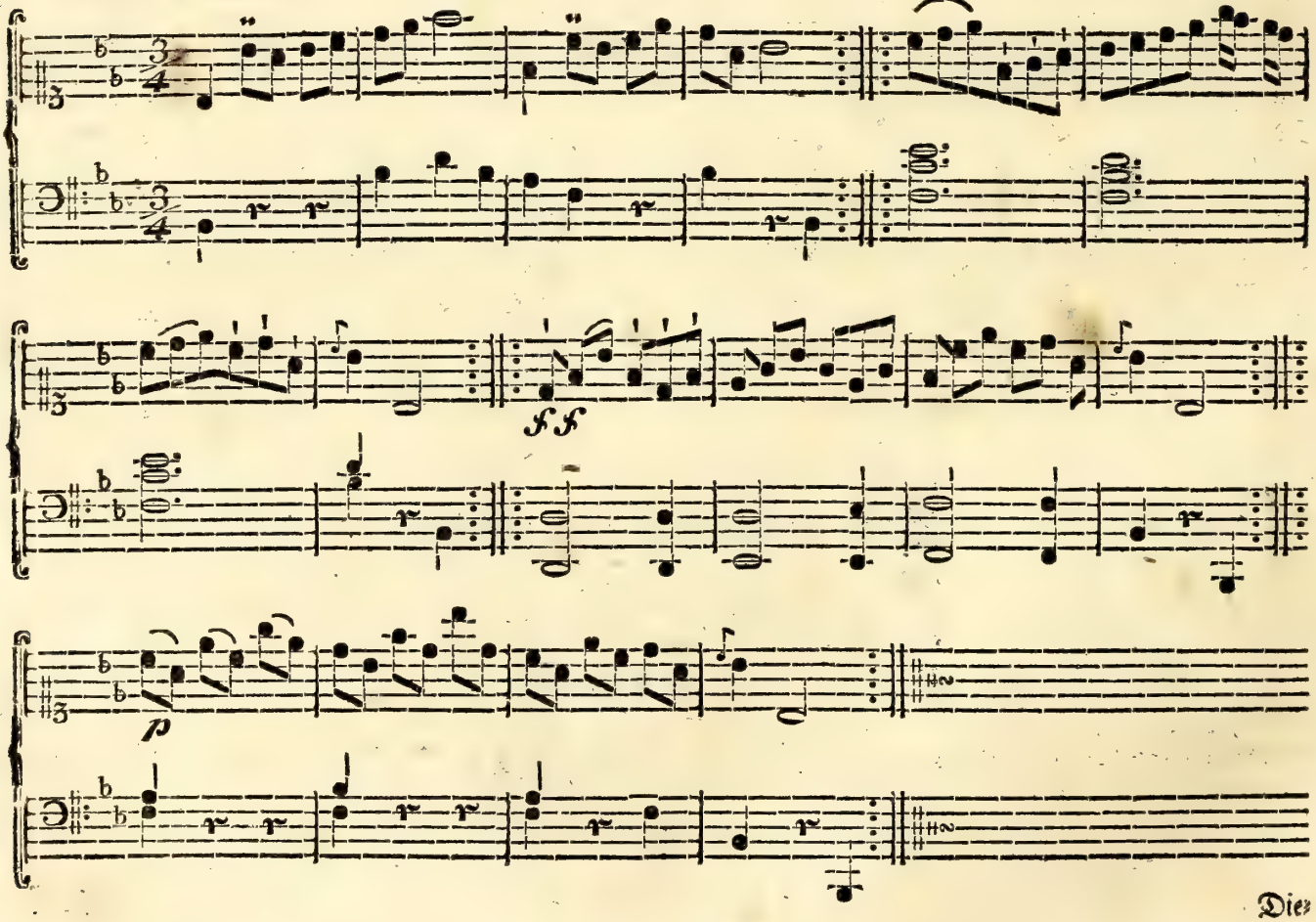
Volkstänze.

Hanakisch.

Violine. *Vivace.*



Clavier. *Vivace.*



Die

Dieser hanackische Tanz, der viel lebhafter als die Polonoise gespielt wird, hat übrigens mit ihr in seinen Schlußfällen und Vortragmanier große Aehnlichkeit. Auch ist er in Pohlen ein allgemeiner Volktanz. Vielleicht ist er ursprünglicher der pohlnische Nazionaltanz als die Polonoise selbst, die vielleicht erst in spätern Zeiten, bey der aristokratischen Regierungform entstanden, erst vielleicht nur Tanz der Edlen gewesen und so hernach unters Volk gekommen. Denn mir scheinen der hanackische und pohlnische Tanz in ihrem Charakter, eben so verschieden zu seyn, wie Volkfreude und Herrenfreude einer hochtrabenden Nazion.

Wenn man dem Ursprunge dieses Tanzes genauer nachspürte, als es außerhalb Pohlen geschehen kann, so träfe man vielleicht auf eine bessere Erklärung von der Herkunft der Hanacken, die noch in einem Theil von Mähren wohnen, als die ich letzt in einem Aufsatze in **Schlözers** sonst vortreflichem Briefwechsel gefunden. Ich will sie meinen forschenden Lesern zu Gefallen hier hersetzen.

„Der Fluß **Hana** entspringt im Brünner Kreise, in den Bergen rechts bey dem Orte **Krasinsko**, der ohngefehr zwey mährische Meilen von **Wischau**, einer fürstbischöflichen Stadt, liegt. Bey **Diebitz**, einem Marktflecken, fleußt ein anderes Bächlein hinein und fängt bey **Wischau** an etwas stärker zu werden. Bei **Ewanowitz**, abermals einem Marktflecken, den man für den eigenthümlichen Sitz der Hanaken ansieht, und wo der Fluß dicht vorbeifleußt, bekommt derselbe seinen wahren Namen **Hana** und nimmt noch zwey andere zufließende kleine Bäche auf. Um **Titschin** und **Nezamissitz** verschlingt er das **Schwabenitzer** Wasser; darnach bey **Kojetin** den **Ottaslawitzer** Bach, welcher durch **Predlitz** hinabrinnt, und dort das **Prosnitzer** und **Olschaner** Gewässer aufnimmt. So angeschwollen, fleußt er noch eine Strecke hin bis an **Kropin**, wo er sich endlich mit der **March** vereiniget. In allem also fleußt er sechs mährische Meilen und hört somit auf.

Hier gleichsam im Mittelpunkte des Landes, wohnt ein einzelnes mährisches Volk, das sich, von allen andern umliegenden Bewohnern Mährens, noch jetzo durch Sitten, Sprache und Tracht merklich unterscheidet und die besten Gegenden zum Ackerbau besitzt. Sie heissen **Hanaken**. Wenn ich sie auf sklavonisch fragte: *odkud gste?* **wo seyd Ihr her?** so bekam ich allemal zur Antwort: *zHane*, **aus dem Hanakenlande.** Von **Diebitz** an, an beiden Ufern, bis in die Gegend von **Kremses**, ist ihr wahrer und eigentlicher Sitz: folglich sind die dasigen Landesbewohner die rechten und eigentlichen **Hanaken**.

Ich fand diese Leute (deren Untersuchung ich drey Herbstferien aufopferte, und deren Land ich von drey Seiten bereiste, so weit ich nämlich dieses Volk ausgebreitet zu seyn meynte) nicht so gesprächig, wie ihre Nachbarn. Ihre Lebensart ist sehr faul und träge. Sie lachen selten, sind ernsthaft und nachdenkend; bei ihren Ergötzlichkeiten mehr eingezogen, als ausschweifend; in der christlichkatholischen Religion standhaft, obwol nicht sehr eifrig; über die ihnen eingestandne Rechte wachsam und hartnäckig; stolz auf die alten und mündlichen Lehren ihrer Voreltern, welche sie einander behutsam beibringen.“

Diesen Charakter hat das kleine Volk in Mähren vielleicht erst in spätern Zeiten, abgeschnitten von seinem eigentlichen Vaterlande, vielleicht unterm Druck seiner Regenten und Nachbaren angenommen: denn ihr Nazionaltanz, den die kleine Hanakenkolonie in Mähren vielleicht nicht einmahl mehr kennt, ist bis auf die Hartnäckigkeit von ganz verschiedenem Charakter; die lebhafte Bewegung, das stete Zurückkehren und Schlüßen im Haupton, druckt eine sehr lebhafte fast wilde Freude aus. So ist auch der Schritt ihres Tanzes wild, kühn und frey. Jeder Tackt hat drey Schritte wovon der erste weitaus rechts der andre eben so weitaus links geschieht und der dritte ist ein Sprung mit dem rechten Fuß an den linken wodurch dieser gleichsam in die Höhe geschlagen wird. Bei all diesen Schritten macht der ganze Körper sehr lebhafte Beugungen und Schwenkungen. Es wäre wohl der Mühe werth zu untersuchen ob jen kleines Volk in Mähren denselben Tanz hat oder wenigstens kennt. — —

Kunstanekdoten.

8.

Der große Lauteniſt Weiße antwortete im funfzigſten Jahre ſeines Alters auf die Frage, wie lange er die Laute ſpiele? „zwanzig Jahr.“ Einer ſeiner Freunde, der gewiß wußte, daß Weiße ſchon im zehnten Jahre ſeines Alters die Laute ſpielte, wollte ihm widerſprechen, er fiel ihm aber ins Wort und ſagte: „ſchon recht; allein zwanzig Jahr ſtimmte ich.“ So ſtimmt der Mann von Komplimente unaufhörlich an ſeinem Leben und kommt eben ſo ſelten zum Genüßen, wie der Lautenſpieler zum ſpielen. Nein, daß menſchliche Leben iſt zu kurz um Komplimente zu machen und die Laute zu ſpielen.

9.

Stradella, ein neapolitaniſcher Violiniſt, rührte mit ſeiner Kunſt ein edles venezianiſches Mädchen ſo ſehr, daß ſie ſich von ihm nach Rom hin entführen ließ: ihr Liebhaber, einer der erſten vom venezianiſchen Adel, ließ ihnen nachſetzen. Der Nachgeſandte kömmt nach Rom, erfrägt den Violiniſten, hört, er ſey eben in der Kirche, und eilt hin mit dem Dolch unterm Mantel. Eben ſpielt da Stradella ein Solo; jener hört ihn, wird entzückt, vergißt die ihm zugeſagte Belohnung, ſteckt dem Stradella unter der Hand, daß er ſich eilig davon machen möchte und ſchreibt ſeinem Gebieter er ſey zu ſpät gekommen.

10.

Palma ein neapolitaniſcher Sänger wurde von einem harten Gläubiger überfallen und ſollt' ohne Mitleiden feſtgeſetzt werden. Statt aller Antwort auf die Schimpfreden des Gläubigers ſetzte ſich Palma ans Clavecin und ſang verſchiedene Arietten. Die Wuth des Gläubigers fiel nach und nach und wurde endlich ſo ganz beſänftigt, daß er dem Palma nicht nur ſeine Schuld erließ ſondern ihm auch noch zehn Goldſtücke zur Befriedigung anderer Gläubiger ſchenkte.

11.

Graun, der unſterbliche Sänger des Todes Jeſu, war ein eben ſo rührender Sänger als Komponiſt. Wie höchſt iterreſſant ſein Geſang geweſen, beweiſt auch folgende Anekdote:

Da Franz Benda, dem König, der damals in Dresden Winterquartiere hielt, die Nachricht vom traurigen Tode Grauns brachte, weinte der König und ſagte: „ſolchen Sänger werden wir nicht wieder hören!“ Grauns Geſang war alſo das erſte was der König beklagte: und er wußte doch, und weiß noch gewiß Grauns Kompoſizionen zu ſchätzen.

12.

In einem öffentlichen Konzert, das Lolli gab, waren auch Kinder zugegen. Dieſe lachten in einem komiſchen Konzertſatze ſo herzlich und anhaltend daß man die ſtarke Wirkung der häufigen komiſchen Akzente und Sprünge gar nicht verkennen konnte. Lolli iſt hierin der erſte geweſen, der uns gezeigt hat, daß die Inſtrumentalmuſik an und vor ſich des höchſten komiſchen Ausdrucks fähig iſt: und hat es darinn zugleich zu einer ſolchen Vollkommenheit gebracht, daß man ihn hierin für ein Originalgenie halten kann. In komiſchen Singeſchauſpielen, zu einer komiſchen Handlung zu komiſchen Worten ſolche Töne anzuwenden, die das komiſche noch erheben und ſtärker beleben, das beweiſt noch nicht daß es eine wirklich an ſich komiſche Muſik gäbe.

Kunstnachrichten.

10.

Von Paul Stettens, des jüngeren, Kunst-Gewerk und Handwerksgeschichte der Stadt Augsburg, findet sich folgende interressante Nachricht von den Meistersängern:

—— Eine andere Art von Tonkünstlern, welche zugleich Dichter waren, zog in den Zeiten des sechzehnten Jahrhunderts die Aufmerksamkeit des Publikums an sich, ich meyne die Meistersänger. Wenn man sie hört, so waren Moses und Salomon aus ihrer Zunft: zum wenigsten hatte sie ihre Einrichtungen und Freyheiten Kaiser Otto dem großen und dem Papst Leo dem VIII. zu danken. Es ist unstreitig, daß dergleichen Uebungen, wie die ihrigen waren, aus den ersten deutschen Alterthümern hergeleitet werden können. Ganz gewiß ist es auch, daß zu den Zeiten der Kaiser aus dem schwäbischen Hause der Meistergesang, d. i. ein Wettgesang unter dergleichen Dichtern und Sängern in großem Ansehn gewesen, so daß sich selbst Könige, Fürsten und Edle dessen nicht geschämt haben, wie es aus der noch vorhandenen Sammlung von Minnegesängen kann ersehen werden, hier aber ist es der Ort nicht, dergleichen zu untersuchen. Ueberhaupt haben sie nach der Zeit ausgeartet und sind aus Dichtern Possenreisser, Gaukler oder eine Art von Komödianten geworden, die im Lande herumgezogen sind, jedoch aber zu großen Feierlichkeiten bey fürstlichen Vermählungen gesucht und verschrieben wurden, so wie in neuern Zeiten große Sänger und Sängerinnen mit schweren Kosten aus Italien berufen werden. Wenn sie dazu oder davon reisten und durch unsre Stadt kamen, wurde ihnen ein Jahrpfennig gereicht, daher finde ich in den öfters angeführten Rechnungen 1327. duobus hystrionibus, missis civibus de nuptiis ducis Karinthiae V. W. Haller. Ferner 1329. II. Joculatoribus domini imperatoris, nuptiis ducis Rudolphi VI. W. Haller; und sodann noch einmal 1330. Uni joculatori quem dux Karinthiae misit civibus de quibusdam nupciis, M. W. Dieses Schicken solcher Leute war vielleicht eine Ehrenbezeugung, welche man der Stadt machte, oder eine Empfehlung zu einer Gutthat. Allein sie waren noch keine Meistersänger, wie sie nachgehend bekannt worden sind.

Die Meistersänger waren größtentheils gemeine Handwerksleute, die aus Liebe zum Dichten und Singen sich in eine Gesellschaft begeben und über ihre erlaubten und unschädlichen Verfassungen von den Kaisern besondre Freiheiten erhalten hatten. Die hohe Schule dieser Meister oder Liebhaber des Meistergesanges war zu Mainz, wo ihre Freiheiten und Ordnungen verwahrt wurden. Ihre Hauptsitze aber waren zu Nürnberg, zu Strasburg, zu Ulm und hier zu Augsburg. Die Kunst war ziemlich in Abnahme gekommen, bis sie Hans Sachs, der Schuster in Nürnberg, gegen Ende des funfzehnten Jahrhundert wiederum empor brachte. Erst von dieser Zeit an finde ich hier gewisse Nachrichten. Sie mögen lange vorher hier gewesen seyn, es ist ihrer aber nicht gedacht worden. Ungefähr um das Jahr 1534. brachten Meister und Sänger, gemeiner Schule von Augsburg, bey dem Rath eine Bittschrift an, daß ihnen erlaubt werden möchte, anstatt der heydnischen Fabeln und Historien, die eine Zeit her üblich gewesen, geistliche Lieder zu singen, so wie ihre Vorfahren schon 600 Jahr vorher gethan hätten. Sie berufen sich darinn auch auf eine alte Ordnung, welche sie vormals von dem Rath erhalten, und bitten, ihre Schulen an den Sonntagen vor den Abendpredigten halten zu dürfen. Drauf erhielten sie die Erlaubniß, sie sogar in eine Kirche zu halten, und zwar wurde die Barfüsserkirche hiezu bewilligt, hernach aber bezogen sie eine Stube der St. Jakobs-Pfründe. Eigentlich wurden in diesen Schulen nur geistliche Lieder und Erzählungen abgesungen. Die Vorsteher der Gesellschaft waren die Merker und Büchsenmeister von welchen jene, theils zu Beobachtung guter Zucht und Ordnung theils zu Beurtheilung der Kunst, theils zu Austheilung der Prämien, die in Kronen bestunden, bestellet waren. Die Meister sangen nach besondern Weisen, die ihre eigne oft possirliche Benennungen hatten, z. E. die überkurz-Abendroth-Weiß, die Weber-Krätzen-Weiß, der kurze Kanzler, die Cupidinis Handbogen-Weiß, der blaue Ton, der vergessene Ton, der Frauenlobs-Leib-Ton u. s. w. und wenn sie sangen, war ihnen eine vergoldete Kette mit verschiedenen Schilden um den Hals gehängt. Alles war nach einer zierlichen Ordnung eingerichtet, die dem Grunde nach sehr alt, aber in den Jahren 1561 und 1611 erneuert worden ist. Da sie ihre Schulen in der St. Jakobs-Pfründe hielten, ging die Gesellschaft ziemlich zusammen: sie wurde aber hernach wiederum hergestellt, und man hielte die Schulen bald in der Kirche zum H. Kreuz, bald in der zu St. Stephan und St. Jakob, auch in der St. Markus Schule und endlich in Privathäusern und Städeln. Gewöhnlicher Weise geschah es an hohen Festtagen, und alsdenn musten Lieder gesungen werden, die auf das Fest eine Beziehung hatten, oder es geschah an andern Sonntagen, wo zwar die Sänger freie Wahl hatten, doch mußten die Lieder jederzeit eine biblische Geschichte oder eine Glaubenslehre zum Gegenstand haben. Diese Singschulen haben bis 1701 gedauert. Im Jahr 1610 hat man ein ordentliches Protocoll dabey zu führen angefangen, welches bis auf vorgedachtes Jahr fortgesetzt wurde. Hernach gingen sie ein.

Es hatten aber diese Meistersänger auch noch andre Pflichten, denn sie waren zugleich Schauspieler. Als solche erhielten sie sich, bis weit in das jetzige Jahrhundert, und vielleicht sind noch einige am Leben, die in ihren jungen Jahren große Nebucadnezar, keusche Susannen, oder auch lustige Hanswürste in dergleichen von Gelehrten und Ungelehrten stark besuchten Spielen, vorgestellet haben. Ihr erstes wurde im Jahr 1540. bey St. Martin, unter dem Titel, die fünf Betrachtungen, aufgeführet, wobey der jüngste der Meister die Frauensperson vorstellte. Sie hatten hernach ihren eignen Komödienstädel in der Jacober Vorstadt, und lange Zeit mußten alle fremde Komödianten, die solchen gebrauchten, ihnen davon etwas abgeben, bis er endlich an das Almosenamt gänzlich gekommen, und im Jahr 1776 ganz neu erbaut worden ist. So stunde auch diese Gesellschaft unter einer eignen Rathsdeputation die aber nun auch mit dem Almosenamt ist in eines gezogen worden.

Indessen, ungeachtet sie meistens aus Handwerksleuten bestund, so haben sich doch einer und andere daraus durch Schriften

bekannt und sogar Ehre gemacht. Vorzüglich verdienet hier der Notarius Hans Spreng, einer der größten Meister seiner Zeit, genennet zu werden. Er übersetzte die Ilias des Homers, die Aenäis des Virgils, die Verwandlungen des Ovids, in deutsche Reimen, und andre griechische und lateinische Schriftsteller in ungebundene Rede. Freylich haben sie die Eigenschaften nicht, welche man von einer guten Uebersetzung fordert, indessen hat man sich in Deutschland sehr lange Zeit damit beholfen. Hans Ulrich Cristeiner, ein Hammerschmied, schrieb in deutschen Reimen eine Chronika und Beschreibung der fürnehmsten Sachen, welche sich von 1600. bis 1628. in Europa, Asia, Afrika begeben haben; die in letzterm Jahre hier gedruckt worden ist. Johann Daniel Holzmann, Maler und Dichter, hat gleiche Kunst an Cirilli Spiegel natürlicher Weisheit verschwendet und ihn im Jahr 1574 in deutschen Reimen bey Philipp Ulhard, mit Holzschnitten herausgegeben. Noch andere waren wegen der von ihnen verfaßten Tragödien oder Haupt und Staatsaktionen, worinnen sehr viel gesungen, oder doch in Reimen gesprochen worden, in sehr guten Ansehen.*)

Der größte Theil dieser Meistersänger war seit den Zeiten der Kirchenreformation, von evangelisch lutherischen Religionsgenossen. Daher sind auch alle ihre Lieder den Glaubenslehren dieser Religion gemäß, ja manche sind selbst, wegen ihres erbaulichen Inhalts, unter die Kirchenlieder aufgenommen worden. Diese Kirchenlieder sind ein besonderer Theil unsers Gottesdienstes, und eine eigne Krichenmusik, von welcher ich einiges anzuführen gedenke. Gleichwie D. Luthers Haupt-Endzweck gewesen ist, die Reinigkeit des Gottesdienstes nach dem Vorgange der ersten christlichen Kirche wieder herzustellen, so war er auch darauf bedacht, eine Verbesserung im Kirchengesang zu Stande zu bringen. Er behielt zwar einige lateinische Hymnen bey, die meisten aber wurden, um sie auch dem ungelehrten Christen verständlich zu machen in Deutsche Reimen übersetzt. Ebendergleichen geschah mit vielen Psalmen Davids. Er dichtete auch selbst neue Lieder, die von starken Ausdruck und kernhaften Gedanken sind, und das geschah auch von andern Gottesgelehrten, die seinem Beyspiele folgten, und von ungelehrten Meistersängern. Dabey wurde nun theils die alte Melodey der Hymnen, wiewohl verbessert, beybehalten, theils wurden neue Weisen dazu gesetzt. An diesen letztern, die von allen, welche den Choralgesang verstehen, bewundert werden müßen hatten die damals lebenden, und bey Luthern angesehenen sächsischen Gesangmeister, Conrad Rupf und Johann Walther, den größten Antheil. Sie wurden aber anfangs nicht so allgemein; bis sie Lukas Losius sehr richtig und genau herausgegeben, worauf sie in allen evangelischen Kirchen sind angenommen, und bis auf den heutigen Tag beybehalten worden. In neuern Zeiten sind noch viele hinzugekommen, und in unsern Zeiten verbessert man zwar viel an Sprache und Gedanken unserer Gesänge wird aber immer die Weisen der Alten für unverbesserlich halten müssen.**)

*) Ad. Puschmanns gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs, den Räthen der Städte Strasburg, Augsburg und Nürnberg dedicirt. Wagenseils Abhandlungen von Meistersängern. Acta, die Meistersänger betreffend, im Stadt-Archiv. Geschriebene Sammlung von Meistersängern, nebst einer Vorrede. Protocolle.

**) Praetorii Syntagma Music. p. 447.

11.

Herr H. Ph. C. Boßler in Heilbrunn hat eine Maschine erfunden mit der man weit leichter, wohlfeiler und besser, als bisher durch alle Notendruckereyen und Stechereyen geschehen, Noten abgedruckt und zwar eine jede Handschrift bis zum Täuschen genau kopirt.

Meusels Miscell. artist. Inh. 3 St.

Diese Nachricht steht schon in mehrern Kunstjournalen, aber nirgend finde ich eine Beschreibung von der Maschine oder nur einigen Wink von der Einrichtung derselben. Der letzte Umstand führt auf die Vermuthung einiger Aehnlichkeit mit der neu erfundenen englischen Kopiermaschine, die aber nur Eine Kopie vom Original liefert. Möchte H. B. doch bald diese Erfindung gemeinnützig machen, denn die Schwierigkeit beym bisherigen Notendruck und der daher entstehende hohe Preiß (an dem auch wohl der Mangel an Konkurenz unter den Notenpressen schuld ist) hält die öffentliche Bekanntmachung ganzer großer Werke gar sehr zurück.

12.

In dem Pädagogium in **Darmstadt** sind auch einige Einrichtungen zum Besten der Musik die jeden ächten Musikfreund erfreuen müssen, geschehen. Die Kantorstelle ist vom Lehramt getrennt. (Ist es nicht traurig wenn ein Mann wie **Homilius** seine Partitur verlassen muß, um das A B C oder Einmahleins zu lehren!) Ferner zur Musikstunde wird ein besondrer Musikus gehalten; die Choristen müssen die Schullektionen nicht versäumen; der Klavierunterricht wird auch den Aermern unentgeldlich gegeben u. s. w.

S. Erneuerte Statuten des fürstl. Pädagogs in Darmstadt.

13.

Herr Kapellmeister Schwanenberger in Braunschweig hat zum Geburtstage der regierender Herzogin (den 12. August d. J.) die italiänische Oper: *Olimpiade* in Musik gesetzt; Herr Professor **Eschenburg**, ein feiner Kunstkenner, schreibt mir darüber: „ich habe heute einer der Hauptproben beygewohnt und viele wahre Schönheiten, viel richtigen Ausdruck, viel sanfte und reine Melodie mit Vergnügen darin empfunden."

J. F. Reichardt's
Musikalisches Kunstmagazin.

V. Stück.

Die Tonkunst.
Eine Rhapsodie.

Die du droben den Reihn der Götter
Und der Gestirne führst,
In ewig-jungem schwebenden Wechseltanz
Nah und näher hinan des allvollkommenen Thron;
Und ach hienieden im Erdenthal
Unter des Himmels heiligem Blau
In leisen Tönen, im verlohrnen Laut
Der Ahndung, unser Herz
In die Chöre der Himmel erhebst:

Ewige Harmonie!
Nur Einen Klang kling' in mein Saitenspiel,
Das jetzt dich singen will:
Nur Einen Klang von Dir kling' ein in meine Seele,
Die ganz dich leben will!
Triumph, Triumph! sie will, sie wird dich leben!
Des Wohllauts ewige Kett' umschlingt
Auch meinen Geist! Auch mein Herz schwimmt
Im Strome der Melodie zum hallenden Ocean
Der Allvollkommenheit.

Wach auf in mir, du leiser Himmelston,
Der meine Seele ward.

Aus keiner Engelsharf' entquollest du; du kamst
Von des Ewigen Munde selbst:
Und bist mir Ewigkeit,
Bist Gottesgefühl in mir, der unendlichen Harmonie
Vorahndung. Wenn mein Geist
Sich einst vom Staube des Leibes hebt
Und seine Fesseln sanft sich windet los;
Komm ihm zu Hülfe denn, du ewger Strom
Umström' ihn ganz mit Tönen andrer Welt
Und trag' ihn sanft hinüber.

Geschenk des Himmels bist du, Tonkunst, uns!
Aus jenem hellen melodischen Wohllustmeer
Von Zahl und Maas und Lieb' und Tanz und Leben,
In denen das Weltall schwimmt
Ein kleiner Tropfe; aber ein Tropfe, der
Dem Wandrer Erquickung wird,
Ein Labetrunk hin in sein Vaterland
Ein ziehend Sehnen nach dem vollen Strom — —
Als Adam, als die erste Mutter einst
Den ersten todten sah, ach! ihren Sohn,
Und den erschlagnen kalten Leichnam nun
(Auf ewig kalt, auf ewig todt)
Mit starrer Hand umfaßten,
Und ihre Seelen untergehn,
Versinken wollten im grundlosen Schmerz
Und Söhn' und Töchter, (der erblaßten Brüder
Und Schwestern, Kinder, Weib) in Einer Noth
Nun stumm da standen, ächzeten und flehten —
Da war es, da erbarmete sich Gott!
Der Ewigkeit verschlossenes
Gewölbe brach: Tonkunst erschien auf Erden.

Des Seraphs Laute in der Hand
Schwebt' über ihnen der Geopferte,
Das fromme Lamm und sang.
Er sang den Armen Trost ins Herz,
Balsam in ihre Wunden. Thau
Der Ruhe träufelte
Mit jedem ungehörten Ton
In ihr zerlechzt Gebein. Und er sang mächtiger,
Zog aus den Himmelssaiten

Den Ton der Unvergänglichkeit,
Des ewgen Wallens hin zu höherm Licht,
Des steten Sehnens nach dem vollern Strom;
Er sang das Lied der Sterne,
Den Wandelgang um ihres Vaters Thron:
Den ewiggguten Vater
Mit aller seiner Lieb' und seinem Troste goß
Er ihnen in die Seele. Und stieg auf,
Stieg auf dem letzten, innigsten der Töne,
Der ewig ihnen im Herzen blieb,
Zum Himmel auf.

Wenn in des Lebens Labyrinth,
Im dunkeln Hain der bangen Mitternacht
Umringt mit Thiergeheul und Höllenstimmen
Der bösen Leidenschaft, mein Herz erbebt
Und in sich kehrt und über sich verzagt
Und nirgend Ausgang findet;
Des Himmels Tochter, süße Zauberin,
Nicht mit Syrenen- nicht mit Feenklang
Erscheine mir; ein Lied der Andacht flöße
Mir Ruh ins Herz, unendliche
Hoffnungen in den Geist! . . .
Wie wird mir? Hör' ich nicht
Ihr Kommen? fühl' ich nicht
Ihr sanftes Schweben wie im Mondesstral?
Sie spricht mir zu; ein Engel spricht mit mir,
Ein Himmelswesen, das unmittelbar
Auf meinem Herzen, wie auf weinender
Gerührter Laute spielt und ihren Klageton
Unmerklich sanft in freudigen
Triumph verwandelt.

„Verlassener, was zagest du
In deiner Einsamkeit?
Gott, der den Gang der Sterne kennt,
Kennt auch dein Menschenherz.

Er giebt dem Schiffe seinen Weg,
Dem Vogel seine Bahn,
Er wird auch dir im Wellenmeer
Des Lebens Weg verleihn.

Was zagest du? der Erde Noth
Ist wie ein Traum vorbei;
Was jetzt dir dumpfer Mislaut dünkt,
Wird ewge Harmonie!

„Schau zum Himmel und sieh, am hohen Tempelgewölbe
Stehn die Sterne, da glänzt Gottes unsterbliche Schrift.
Kann dein Auge sie zählen? Dein Ohr die Stimme vernehmen,
Die des Schaffenden Ohr ewig und ewig vernimmt.
So tönt Alles um dich! ein Stral der Sonnen erklingt dir
Sieben Töne des Lichts, golden und heilig im Klang'.
Allenthalben strömet dir zu das große Geheimniß
Der Vollendung; du lernst ewig und ewig daran:
Maaß und Zahl und alle Bewegung, der liebenden Eintracht
Strömt in Tönen dir zu, Eines in Vielem, Gott!"

* * Ich knie dir, ich flehe dir
Du Freundin meines Selbst zu höherm Selbst,
Du Seele meiner Seele! Sei mir Braut,
Mir Führerin durchs Leben. Freundschaft ist
Der Seelen Einklang; Liebe, Liebe wird
Der heilige Dreiklang, der in allem tönt,
Der immer reiner, immer höher steigt —
(Wohin? — entweih' o Zunge nicht
Den hohen Namen.) Ruf, o Tonkunst, mir
Aus jedem Antlitz, jeder Menschenseele
Den süßen Ton hervor, der diese Seele seyn soll! * *

* * *

Wichtigkeit ächter Musikanstalten.

Musik wirket von allen Künsten am stärksten allgemeinsten auf den Menschen: selbst der Stocktaube spürt bey der Musik eine Veränderung in seinem Körper.

Musik wirket aufs moralische Gefühl. Schöne einfachedle Melodie kann es verfeinern; reine große Harmonie mit jener verbunden berichtigen, veredeln und festen; bedeutende charackteristische Bewegung Ordnung und Verhältnißgefühl bewirken; und die Vereinigung dieser Theile sammt den Vortheilen der Ausführung können hohe edle himmlische Gefühle und Andacht wecken und erhöhen:

Dies erfährt ein wahrer Künstler und Kunstfreund von reinem Willen und Sinn unaufhörlich an sich. Daß schlechte üppige unreine Musik von all jenem das Gegentheil wirkt, erfahren in diesem Jahrhundert alle europäische Nazionen an sich selbst.

Der einzige Gegenstand der Musik ist der innere Mensch, den stellt der Musiker dar, und wie er ihn darstellt so wirkt er auch wieder auf ihn. Soll er gut und groß auf ihn wirken muß er ihn kennen und selbst ein guter und großer Mensch seyn.

Die Darstellung des Komponisten wird erst durch die Ausführung vieler Sänger und Instrumentalisten wirksam. Diese müssen außer der mechanischen Fertigkeit als Künstler und Menschen gebildet genug seyn, in den Sinn des Komponisten einzugehn und ihm nachfühlen zu können.

Große Komponisten werden durch keine Anstalt hervorgebracht, wenn nicht das eigne Genie mächtig genug ist sich auch durch alle Schwierigkeiten hindurch zu arbeiten; die bedürften mehr große Veranlassungen als Lehranstalten. Aber gute vortrefliche edle Ausführer der Werke großer Komponisten können nur durch solche Anstalten hervorgebracht werden, wo die Kunst nicht blos mechanisch, sondern ihrem innern Wesen gemäß mit Seele und Geist getrieben wird, und wo der junge Künstler zugleich zu einem edlen rein- und freisinnigen Menschen gebildet wird.

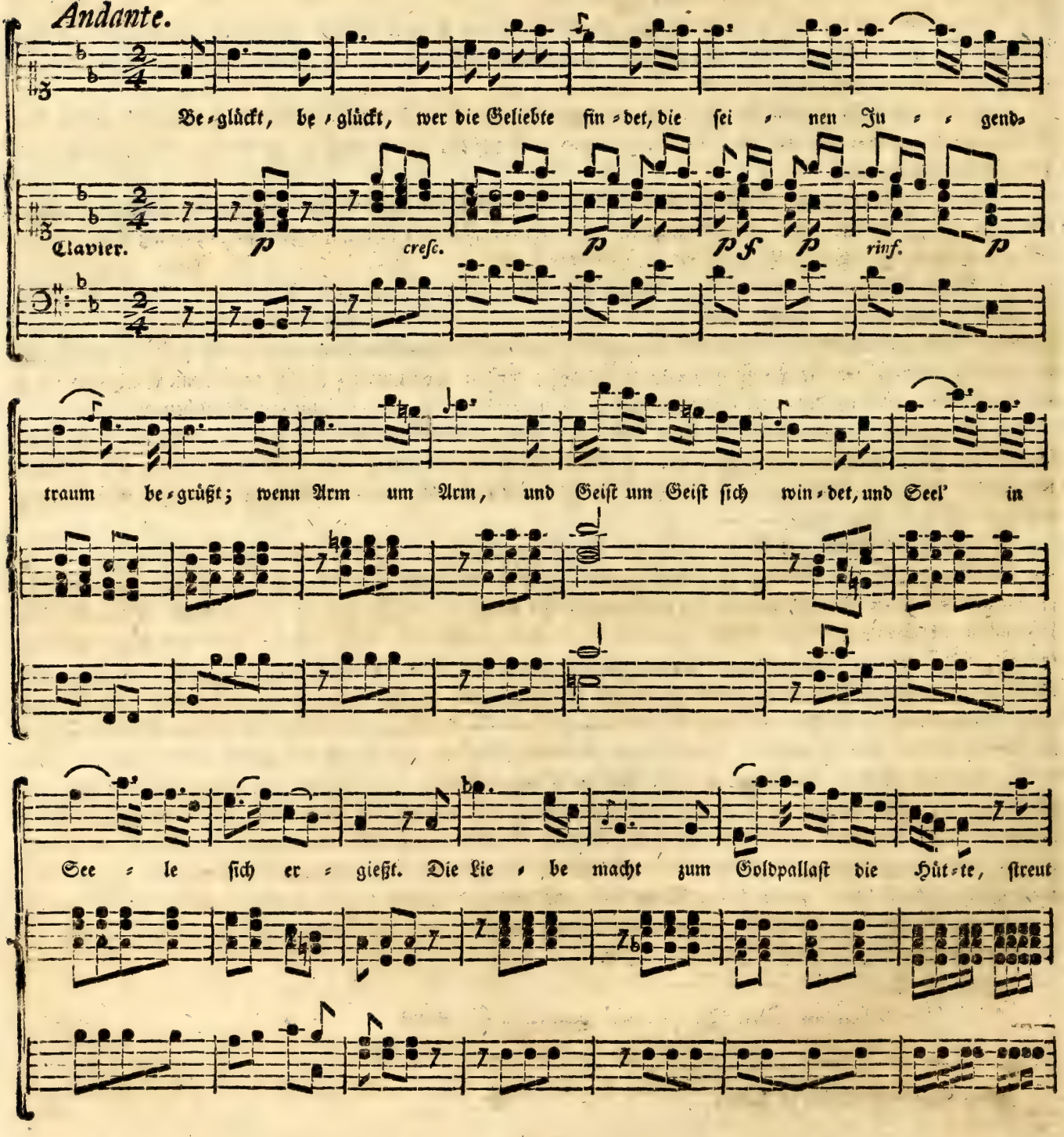
Dies kann niemand als der Künstler, dem die Veredlung seiner Kunst Bedürfniß ist, genugsam fühlen und einsehen um zuerst Hand ans Werk zu legen. Gelingts Einmal werden auch Väter des Volks und das Volk selbst mit Macht Hand ans Werk legen — — — Wohl dem Künstler der mit Weisheit und glücklicher Unterstützung den ersten Schritt hiezu thut! — — —

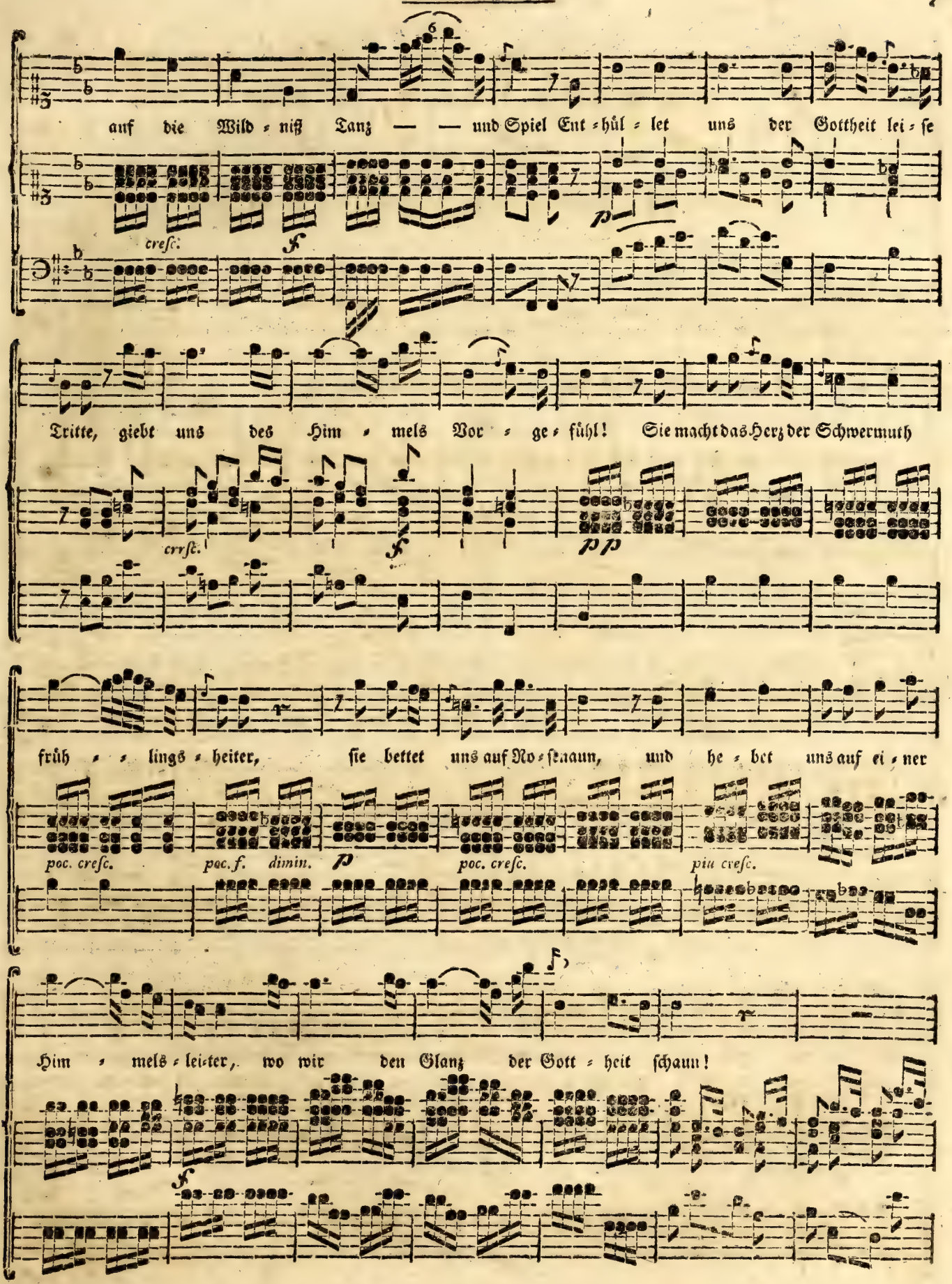
Eine schöne Stelle aus Sulzers Theorie der schönen Künste, steht hier wohl sehr am rechten Orte. „— — Die Kräfte, die Künste wieder in dem schönsten Glanze zu zeigen sind noch da; aber weil die Politik ihnen nicht die erforderliche Aufmunterung giebt, und versäumet sie zu ihrem wahren Zwecke zu lenken, oder sie gar blos zur Ueppigkeit und einer raffinirten Wollust anwendet, so ist auch der Künstler, wie groß man auch von seinen Talenten spricht, nicht viel besser als ein feinerer Handwerksmann: er wird als ein Mensch angesehen, der die Großen oder das Publikum angenehm unterhält, und den reichen Müßiggängern die Zeit vertreibet. Wo nicht irgendwo eine weise Gesetzgebung die Künste aus dieser Erniedrigung herausreißt, und Anstalten macht, sie zu ihrem großen Zwecke zu führen, so sind auch die einzelnen Bemühungen der besten Künstler, der Kunst aufzuhelfen, ohne merklichen Erfolg. Von der Schuld des schlechten Zustandes der Sachen ist mancher Künstler, der sich gerne höher schwingen möchte, frey: aber durch seltene und einzelne Bemühungen dafür richtet man wenig aus. Der große Haufe der Künstler kennet nach dem gemeinen Vorurtheile, das die Großen nur zu sehr unterhalten, keinen andern Beruf, als müßige Leute zu vergnügen. Wie soll aber das glücklichste Genie, auf dieses schwache Fundament gestützt, sich in die Höhe heben können? woher soll er seinen Schwung nehmen? Große Kräfte werden nie durch kleines Interesse gereizt; und so bleiben die herrlichsten Gaben des Genies, die die Natur den Neuern nicht mit kargerer Hand, als den Alten ausgetheilt hat, meist ungebraucht liegen.

Die Seeligkeit der Liebenden,

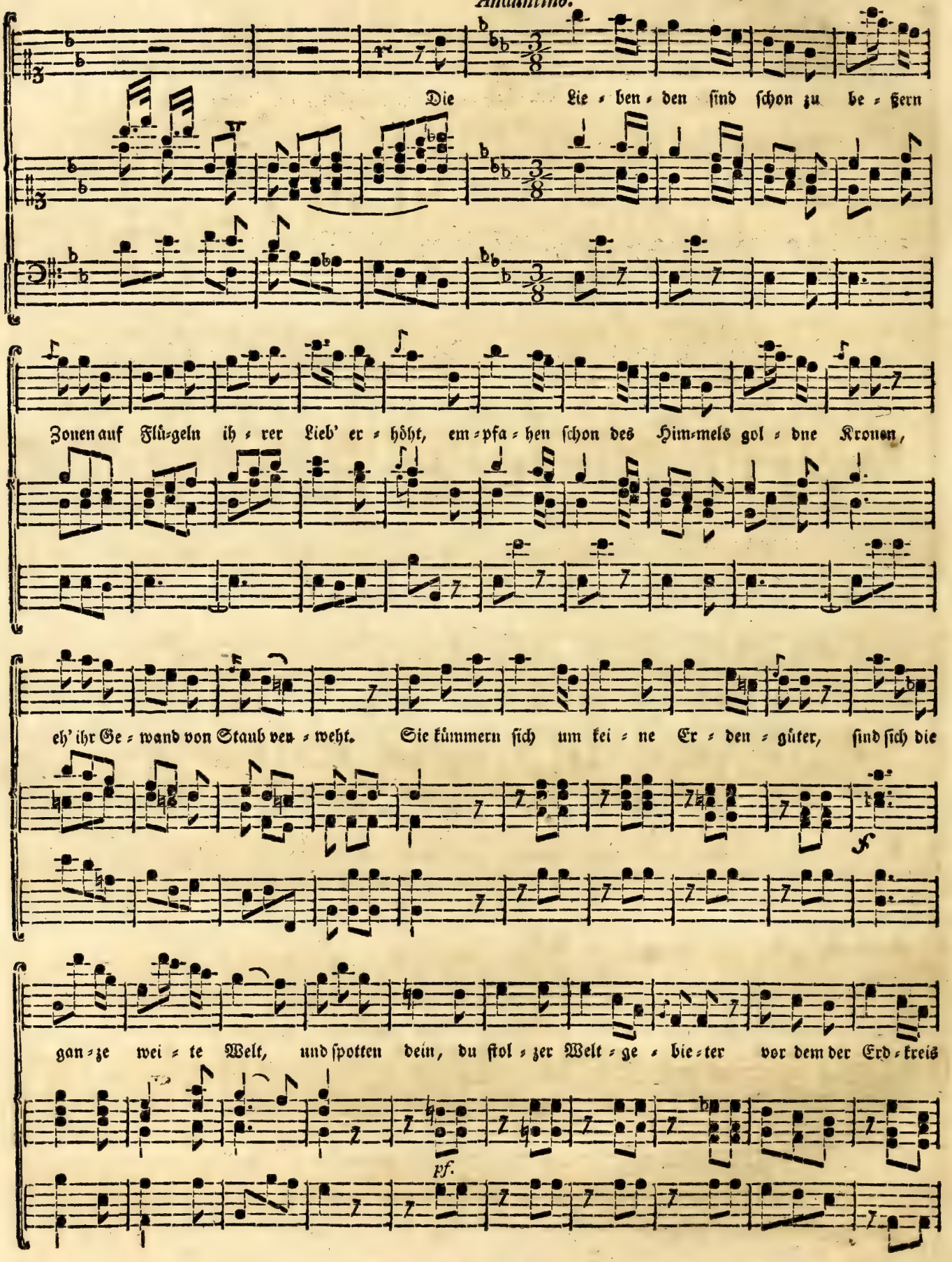
von Hölty.

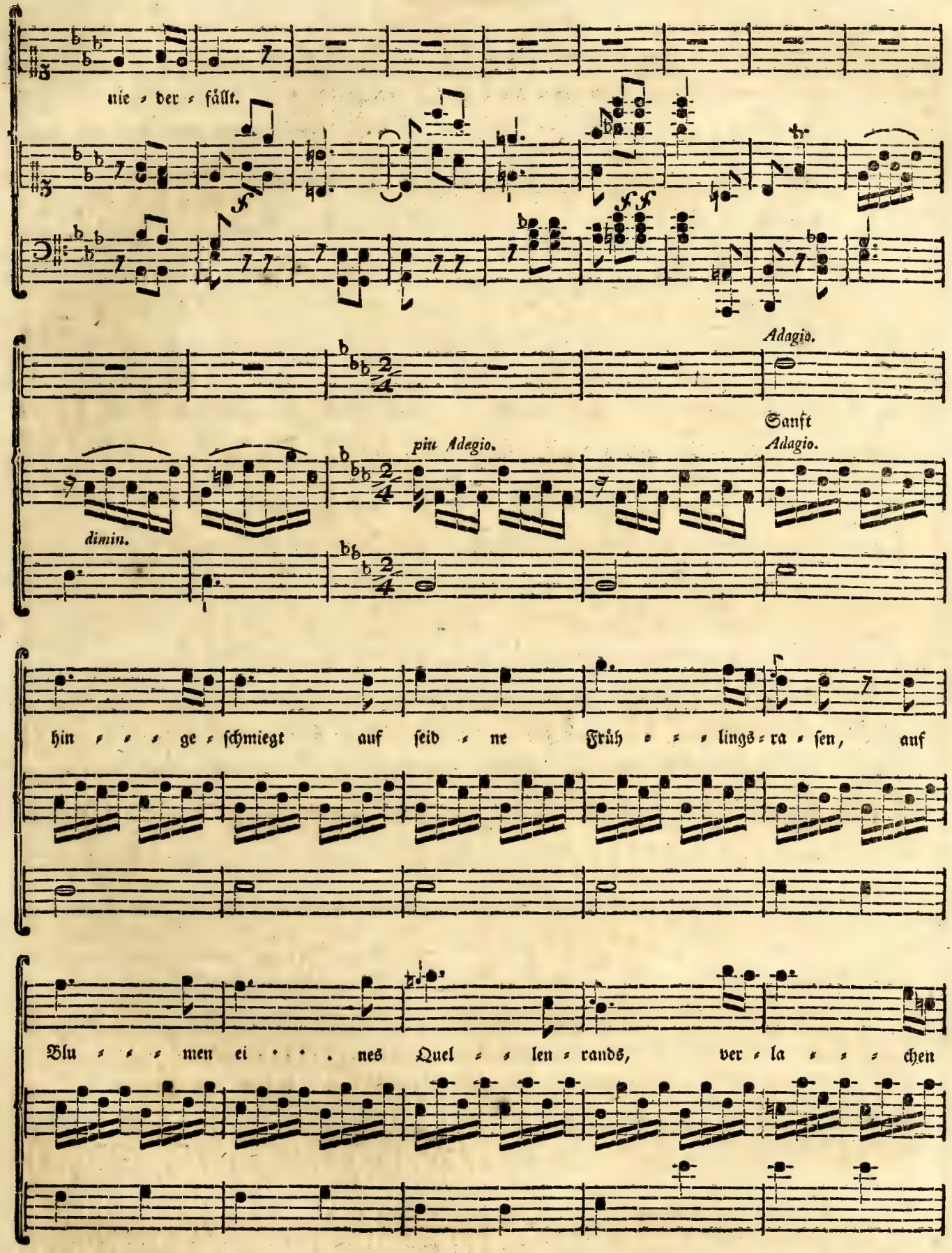
Komponirt, von Johann Friedrich Reichardt, im Oktober 1783.

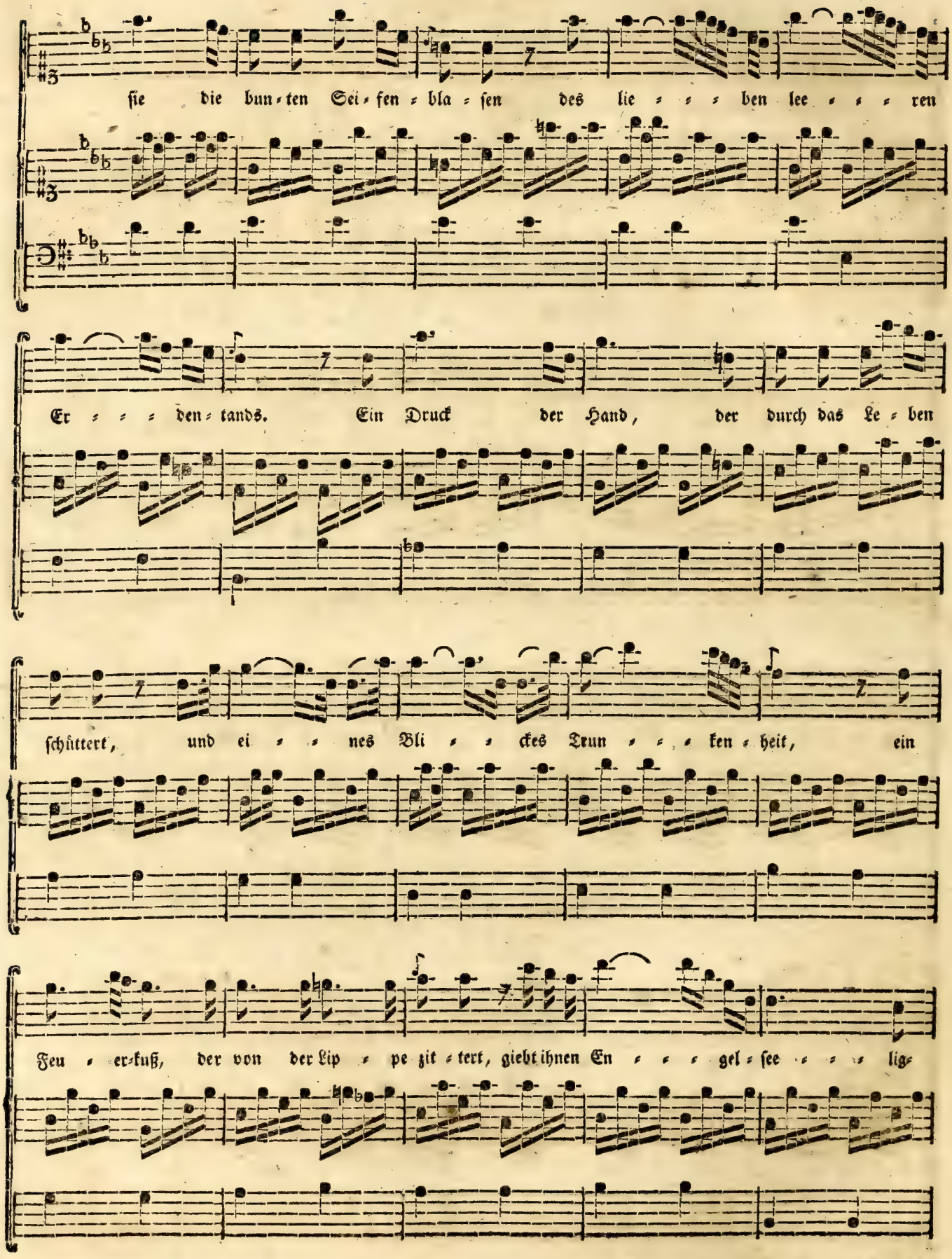


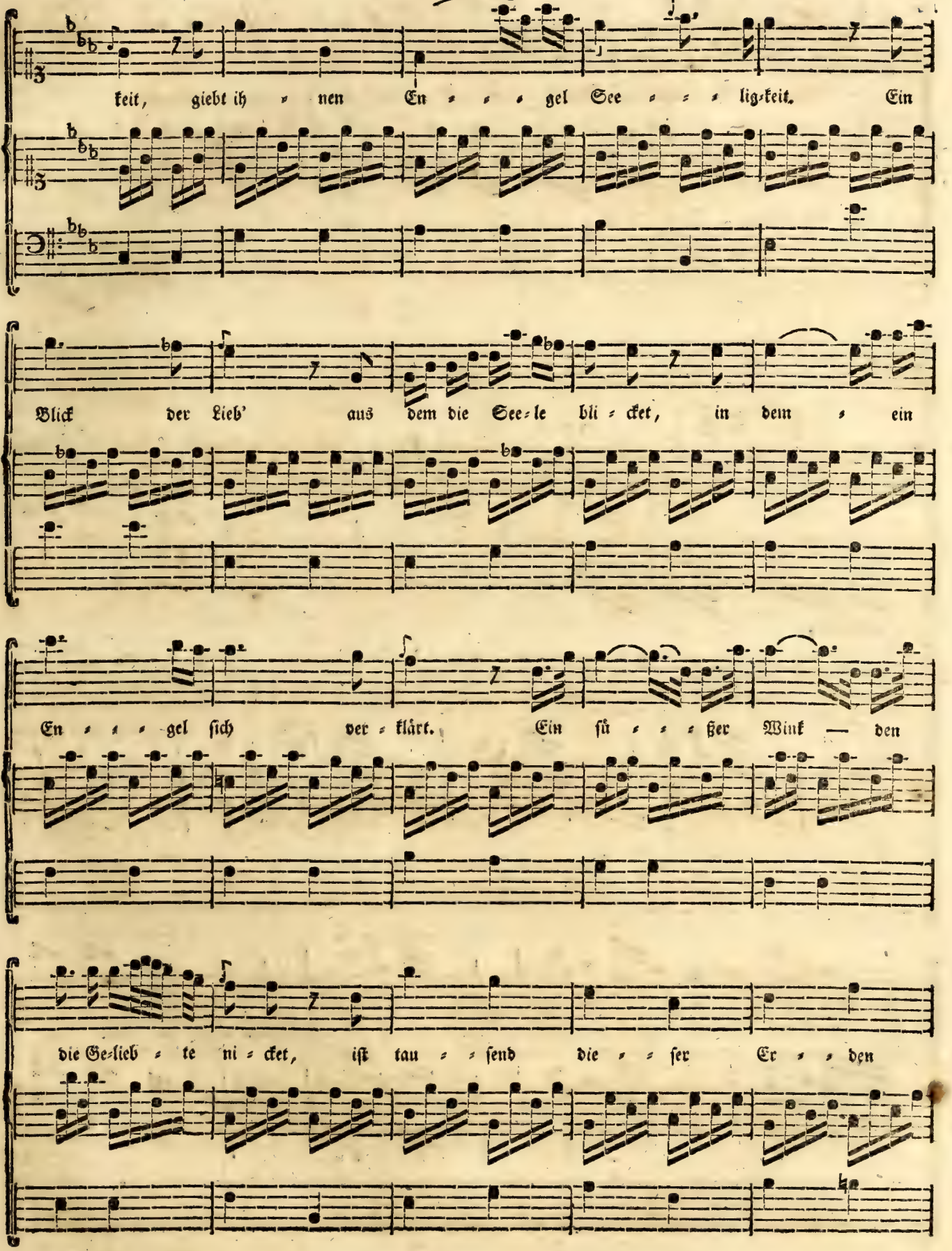

auf die Wild = niß Tanz — — und Spiel Ent = hül = let uns der Gottheit lei = se
cresc.
Tritte, giebt uns des Him = mels Vor = ge = fühl! Sie macht das Herz der Schwermuth
cresc.
früh = = lings = heiter, sie bettet uns auf No = stnaun, und he = bet uns auf ei = ner
poc. cresc.
poc. f. dimin.
poc. cresc.
piu cresc.
Him = mels = leiter, wo wir den Glanz der Gott = heit schaun!

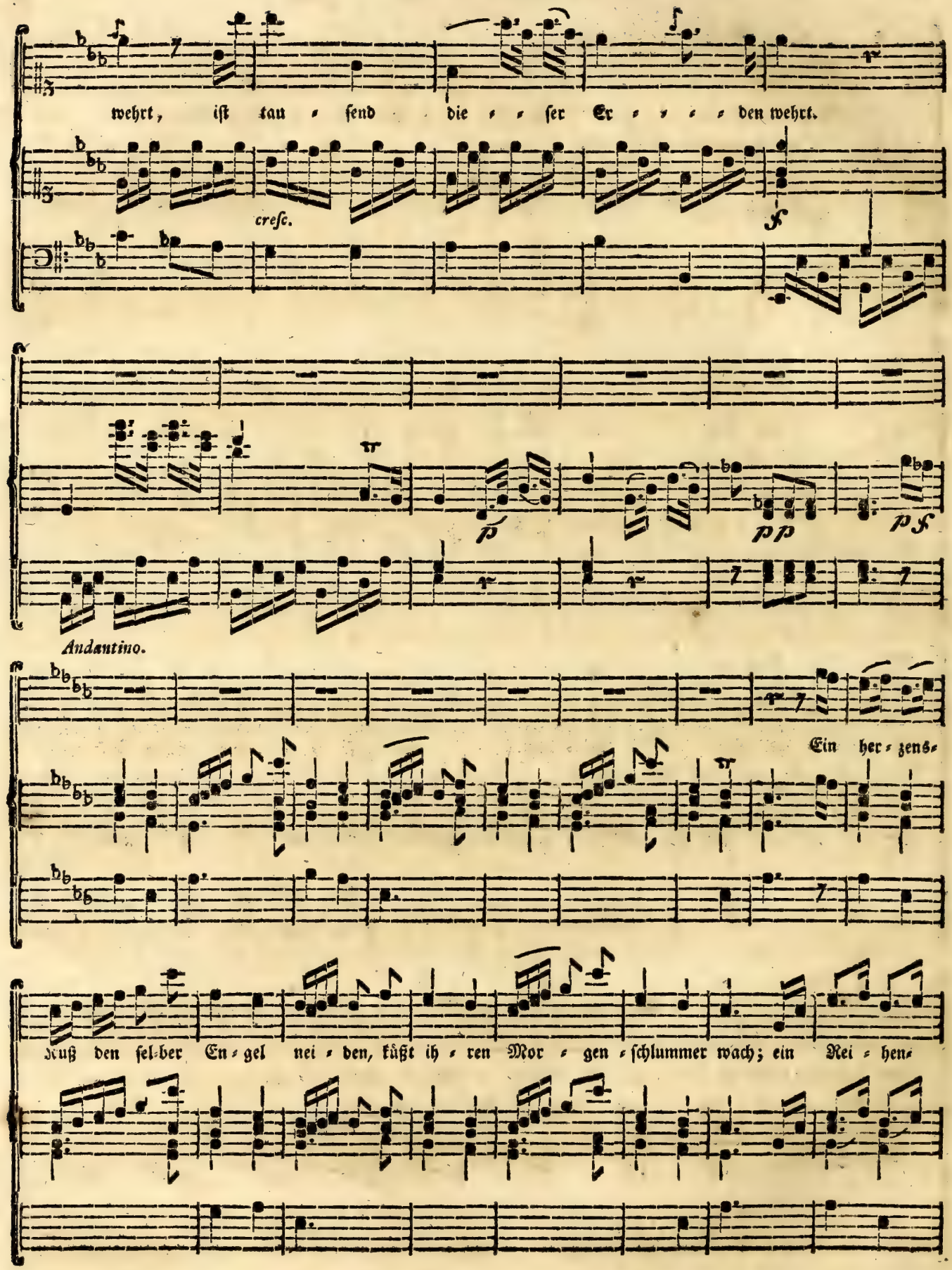
Andantino.

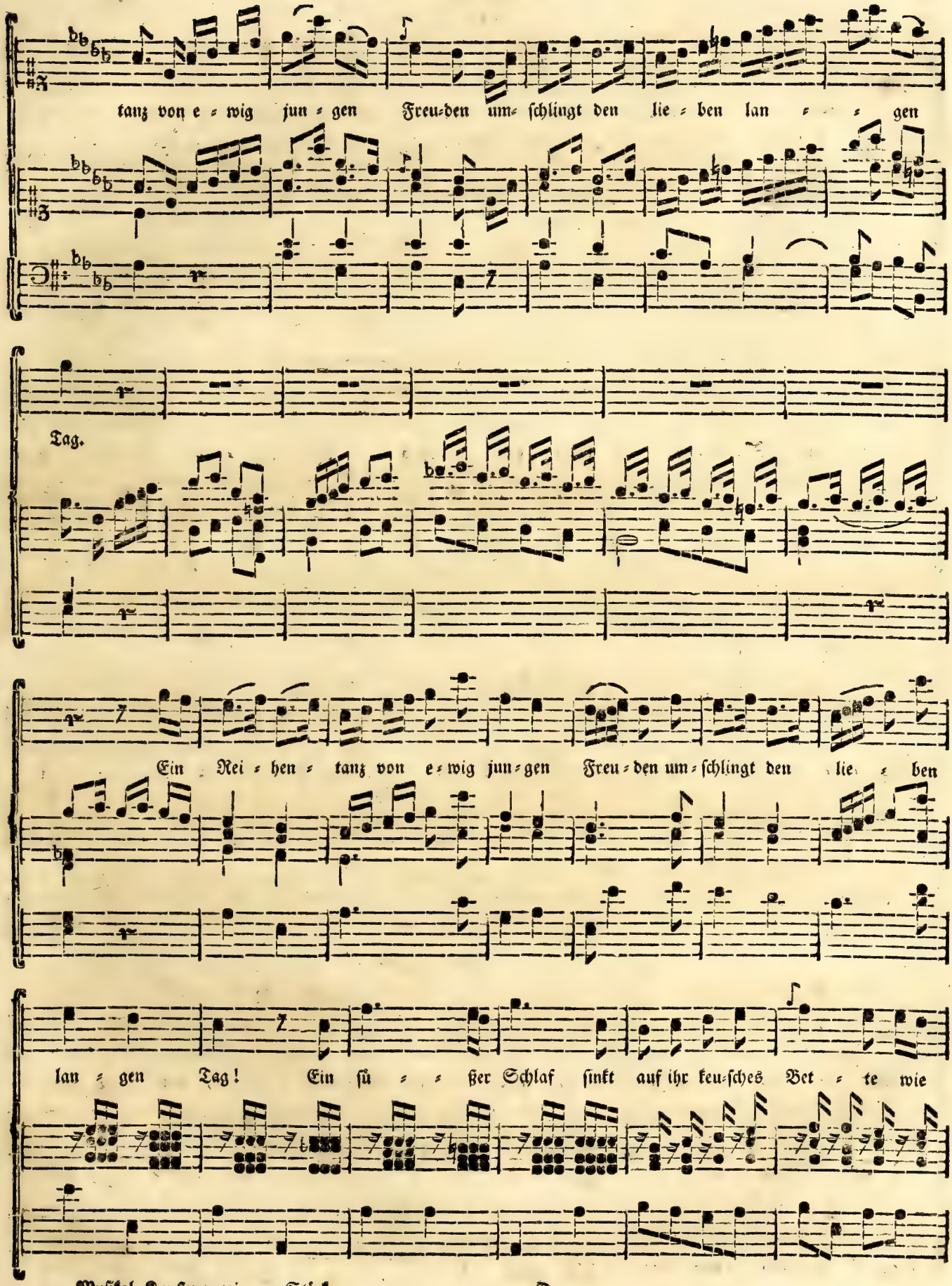

Die Lie = ben = den sind schon zu be = gern
Zonen auf Flü=geln ih = rer Lieb' er = höht, em=pfa = hen schon des Him=mels gol = dne Kronen,
eh' ihr Ge = wand von Staub ver = weht. Sie kümmern sich um kei = ne Er = den = güter, sind sich die
gan = ze wei = te Welt, und spotten dein, du stol = zer Welt = ge = bie = ter vor dem der Erd = kreis
f
pf.

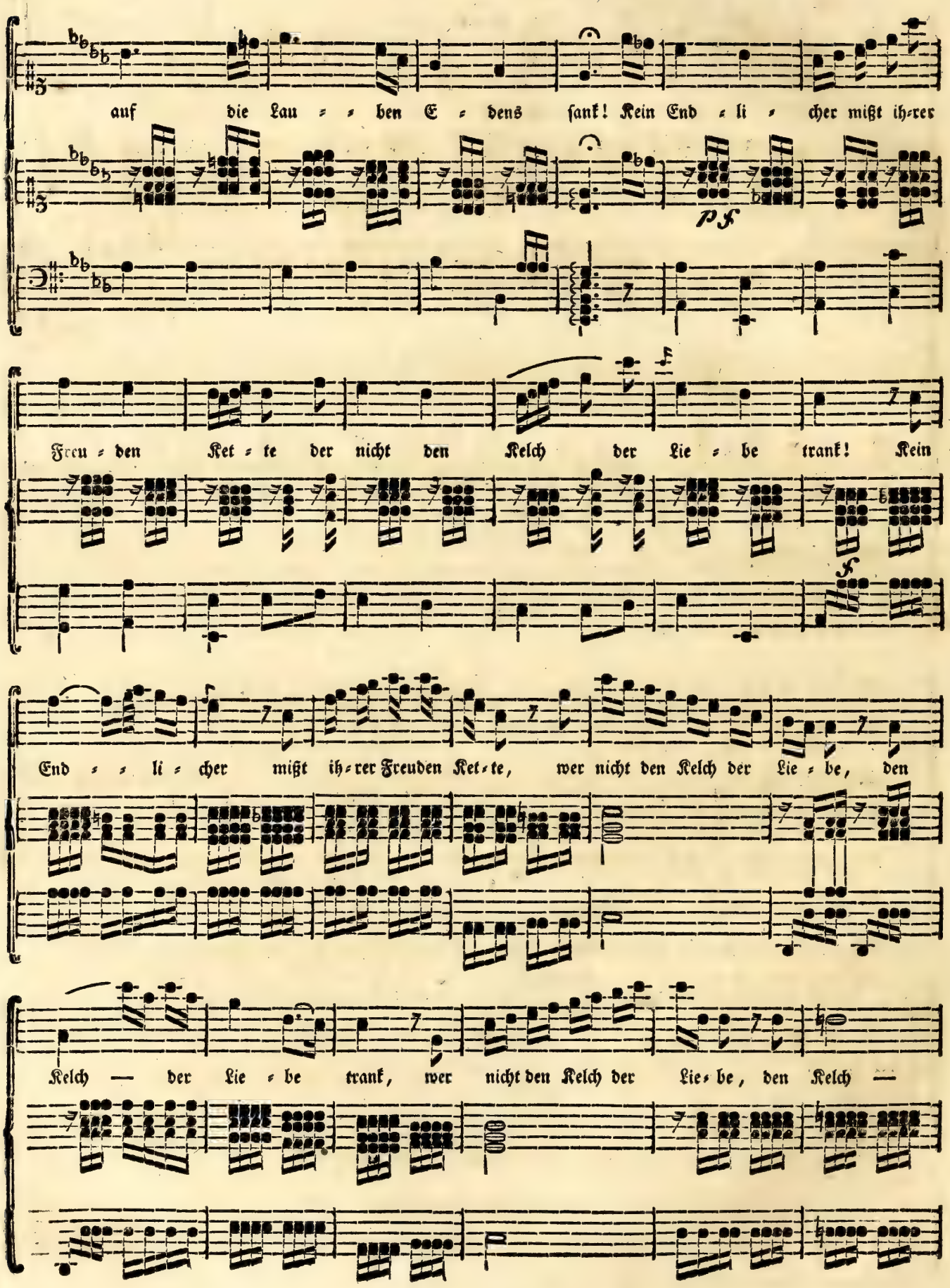

nie = der = fällt.
Adagio.
Sanft
Adagio.
più Adagio.
dimin.
hin = = = ge = schmiegt auf seid = ne Früh = = = lings = ra = sen, auf
Blu = = = men ei = = = nes Quel = = len = rands, ver = la = = = = chen

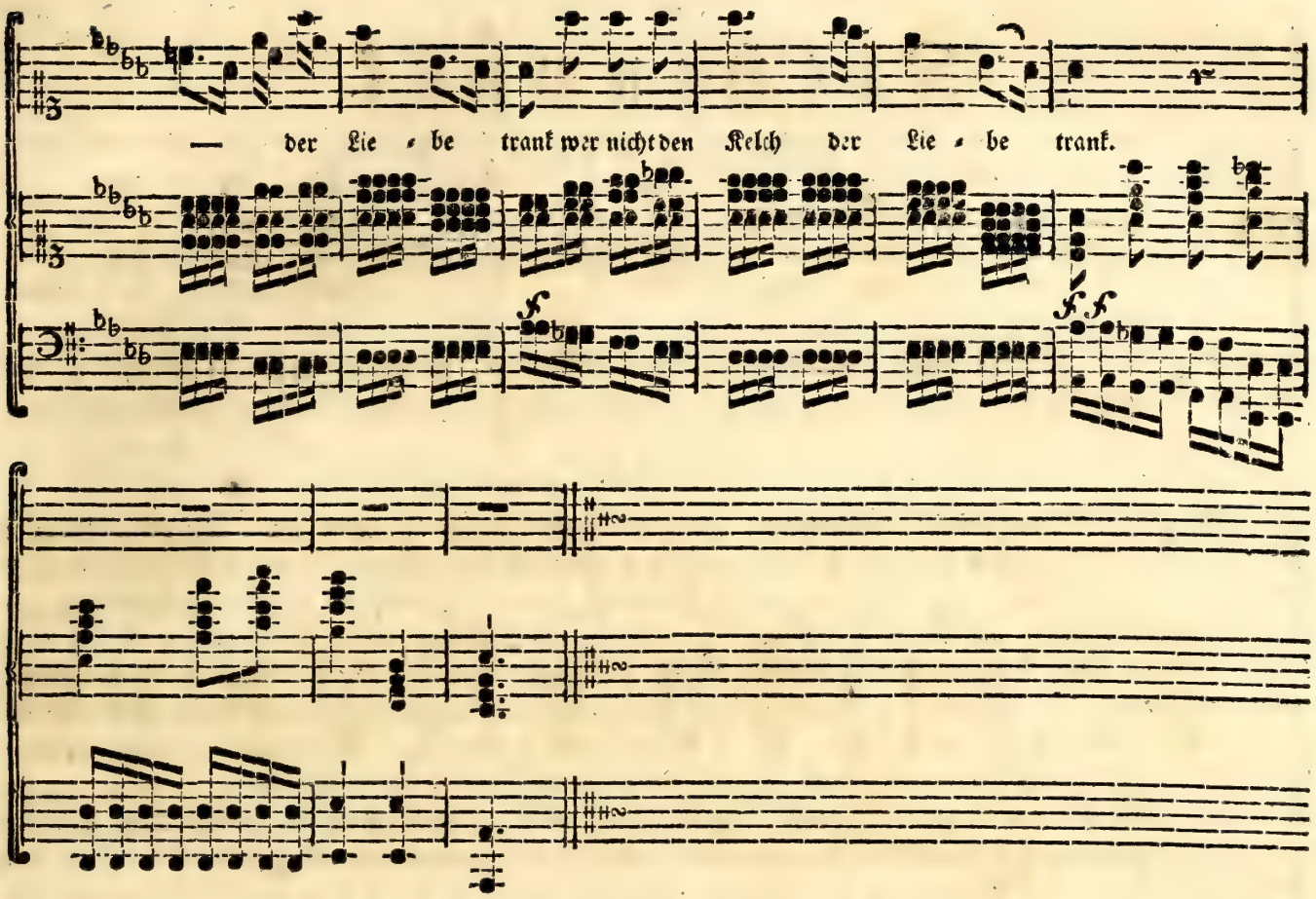

sie die bun-ten Sei-fen-bla-sen des lie-ben lee-ren
Er-den-tands. Ein Druck der Hand, der durch das Le-ben
schüttert, und ei-nes Bli-ckes Trun-ken-heit, ein
Feu-er-kuß, der von der Lip-pe zit-tert, giebt ihnen En-gel-see-lig-


keit, giebt ih = nen En = = = gel See = = = lig=keit. Ein
Blick der Lieb' aus dem die See=le bli=cket, in dem = ein
En = = = gel sich ver=klärt. Ein sü = = = ßer Wink — den
die Ge=lieb = te ni=cket, ist tau = = send die = = ser Er = = den


wehrt, ist tau = send die = ser Er = = = den wehrt.
cresc.
f
p
pp
pf
Andantino.
Ein her = zens=
Kuß den sel=ber En = gel nei = den, küßt ih = ren Mor = gen = schlummer wach; ein Nei = hen=


tanz von e = wig jun = gen Freu=den um= schlingt den lie = ben lan = = = gen
Tag.
Ein Nei = hen = tanz von e=wig jun=gen Freu = den um = schlingt den lie = ben
lan = gen Tag! Ein sü = = = ßer Schlaf sinkt auf ihr keu=sches Bet = te wie


auf die Lau = = ben E = dens sank! Kein End = li = cher mißt ih=rer
pf
Freu = den Ket = te der nicht den Kelch der Lie = be trank! Kein
f
End = = li = cher mißt ih=rer Freuden Ket=te, wer nicht den Kelch der Lie = be, den
Kelch — der Lie = be trank, wer nicht den Kelch der Lie=be, den Kelch —



Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet,
Die seinen Jugendtraum begrüßt;
Wenn Arm um Arm, und Geist um Geist sich windet,
Und Seel' in Seele sich ergießt!

Die Liebe macht zum Goldpalast die Hütte,
Streut auf die Wildniß Tanz und Spiel,
Enthüllet uns der Gottheit leise Tritte,
Giebt uns des Himmels Vorgefühl!

Sie macht das Herz der Schwermuth frühlingsheiter;
Sie bettet uns auf Rosenaun,
Und hebet uns auf eine Himmelsleiter,
Wo wir den Glanz der Gottheit schaun!

Die Liebenden sind schon zu bessern Zonen
Auf Flügeln ihrer Lieb' erhöht,
Empfahen schon des Himmels goldne Kronen,
Eh ihr Gewand von Staub verweht.

Sie kümmern sich um keine Erdengüter,
Sind sich die ganze weite Welt,
Und spotten dein, du stolzer Weltgebieter,
Vor dem der Erdkreis niederfällt!

Sanft hingeschmiegt auf seidne Frühlingsrasen,
Auf Blumen eines Quellenrands,
Verlachen sie die bunten Seifenblasen
Des lieben leeren Erdentands.

Ein Druck der Hand, der durch das Leben schüttert,
Und eines Blickes Trunkenheit,
Ein Feuerkuß, der von der Lippe zittert,
Giebt ihnen Engelseligkeit.

Ein Blick der Lieb', aus dem die Seele blicket,
In dem ein Engel sich verklärt,
Ein süßer Wink, den die Geliebte nicket,
Ist tausend dieser Erden wehrt.

Ein Herzenskuß, den selber Engel neiden,
Küßt ihren Morgenschlummer wach;
Ein Reihentanz, von ewigjungen Freuden
Umschlingt den lieben langen Tag!

Ein süßer Schlaf sinkt auf ihr keusches Bette,
Wie auf die Lauben Edens sank!
Kein Endlicher mißt ihrer Freuden Kette,
Wer nicht den Kelch der Liebe trank.

Hölty.

Kirchenmusik.

(Fortsetzung von B. I. S. 179.)

Mit jedem Tage wird es mir wichtiger und wahrer, daß ächte Kirchenmusik der höchste Zweck der Tonkunst ist. Neue Erfahrungen haben meine Seele ganz auf diesen edelsten Theil der Kunst gerichtet, haben ihn mir so neu, so reich, so groß und ach! so entstellt gezeigt, daß ich seit dem darüber unaufhörlich in Betrachtungen, neuen Aufschlüssen, frommen heißen Wünschen und Entwürfen schwebe. Erst etwas historisches von jenen, dann vielleicht auch von diesen.

Zürich.

Nie hat mich etwas mehr durchdrungen, als hier der vierstimmige Kirchengesang. Die ganze Gemeine singt die bey den Reformirten gewöhnliche Psalmmelodien vierstimmig nach Noten, die in den Liederbüchern neben den Versen abgedruckt sind. Mädchen und Knaben singen den Discant, Erwachsene den Alt und die Aeltern und alten Männer den Tenor und Baß: Man kennt die Würde und Kühnheit einiger Psalmmelodien in den alten Kirchentonarten, ganz im diatonischen Geschlecht, die wurden ziemlich rein intonirt, oft so wie es nur seyn kann, wenn die Gesänge gleich früh in den Schulen gelehrt und hernach durchs ganze Leben auch außer der Kirche bey häufigen Veranlassungen gesungen werden. So ist es wirklich in der Schweiz. Sehr oft wenn ich unter Landleuten auf dem Felde und in Schenken nach alten ächten Volkliedern spürte, bekam ich einen vierstimmigen Psalm zu hören. Wer nur unsern gewöhnlichen so unreinen kreuschenden einstimmigen Kirchengesang kennt, wird sich kaum eine Vorstellung von der Würde und Kraft eines solchen vierstimmigen von vielen hundert Menschen jedes Alters angestimmten Kirchengesanges machen können. Ich war wirklich in einem ganz neuen Zustande, mir war das Herz so voll und doch die Brust so enge, mir war so wohl und ich weinte die hellen Thränen; und wie mich dann in dieser seligen Spannung Lavaters vortrefliche Predigt durchdrang, über die schöne lokale Veranlassung der erstaunenden Fruchtbarkeit, in dem trüben nebligen Sommer, der alles Volk mit Angst und Schrecken und elenden Wahrsagungen erfüllte, so groß durchgedacht, tiefgefühlt, wahr ausgedruckt, so zweckmäßig im Ganzen, und in dieser besondern Zeit. — Sie gehören unter die seligsten Stunden meines Lebens, die ich da in der lieben Kirche verlebte! Es mag wohl auch noch dazu gehören, daß man aus einem so glücklichen lieben Familienkreise in die Kirche kömmt, als ich den schönen Morgen von den lieben in und durch sich selbst glücklichen E * * *. Aber das solls ja auch; und das soll ja die schöne Kunst in ihrer edelsten Anwendung selbst bewirken helfen! —

Mailand.

Für den Dohm ist hier die Stiftung, daß nur von Palestina und Asola*) gewisse Compositionen täglich bey den Messen und andern Kirchenceremonien abgesungen werden; der gegenwärtige Capellmeister hat dabey nur den Takt zu schlagen. Diese Compositionen sind von solcher Würde und Kraft, im strengsten Kirchenstiel und reinsten Satz geschrieben, daß sie auch bey der erbärmlichsten Ausübung, die man sich denken kann, dennoch große Wirkung thun. Abgelebte Castraten und einige alte Geistliche hacken mit ihren größtentheils elenden Stimmen diese edlen majestätischen Gesänge völlig so, wie bey uns die elenden Instrumentalisten gewöhnlich die Fugen zu spielen pflegen. Keine Spur der ehemaligen großen edlen Singemanier eines Porpora ist da mehr zu hören. Man möchte

*) In den Abschriften, die ich von diesen herrlichen Meisterstück erhalten, steht bald Rev^do Giov. Matteo *Asola* Veronese bald *Asule*. Er komponirte am Ende des vorigen Jahrhunderts für den Dohm, und man hält diese Sachen sammt denen des Palästina als Eigenthum des Dohms so heilig und rar, das es nur durch eine bedeutende Hand möglich war, Abschriften zu erhalten.

möchte weinen, wenn man die Meisterwerke so erbärmlich verhunzen hört und doch noch die grosse Kraft und Würde durchfühlt. Was müßte große edle Ausübung solcher Gesänge dem Herzen für Wonne geben! Ganze Gesänge bestehen oft aus lauter vollkommen Dreiklängen, die mit einer Kraft und Kühnheit fortschreiten die in Erstaunen sezt und überwältigt. Die meisten unter uns und in dem izigen Zeitalter überall haben allen Sinn und Muth für solche Kühnheit verloren: kaum können wir sie fassen. Wir bauen immer von Ackord zu Ackord kleine sichre Brücken, bereiten jeden kommenden Ackord so ängstlich sorgfältig und nahliegend vor, daß das Ohr ihn immer vorher schon erwartet, und kömt er, nur die angenehme Befriedigung der Erwartung genießt. Hohe Mark und Bein durchdringende und seelerhebende Gefühle bleiben so aber ferne von uns. Doch hievon mehr bey der Zergliederung eines Gesanges von Palestina, den ich hernach abdrucken lassen werden.

Wie ward mir zu Muthe da ich den folgenden Tag in einer andern Kirche die Messe eines Signore Abate hörte, der da den Signore maestro machte, aus lauter Rondos und Bravourarien bestehend, und auch die elend gemacht und elend gesungen. Am Ende kam ein Finale, ganz wie sie izt in den komischen Opern gemacht werden, das einverleibte sich aber der heiligen Kirchenmusick durch eine erbärmliche Fuge zum Schluß. Vermuthlich meinte der Signore Abate dadurch das ganze Stük zu einer ächten Kirchenmusik zu machen; das geschah denn aber wohl eben so wenig als sich Hanswurst zu einem ehrwürdigen Alten umschaft, wenn er über seine bunte Jake und seine lange Hosen einen kurzen schwarzen Mantel hängt, und an sein Affengesicht einen langen ungekämten Bart ansezt. Heilige Kunst wie wirst du herabgewürdigt! —

Venedig.

In dem Dohm zu **St. Marco** ist eine ähnliche Stiftung für gewisse alte Musiken: und es darf auch da nie etwas neues aufgeführet werden. Die alte Musik wird aber noch schlechter abgeschrien als in **Meiland**. Es ist ein Jammer die alten einfachen Gesänge eines **Marcello** ohne Intonation und mit Bockstrillern und abgeschmakten Zusäzen abgurgeln zu hören. Selbst an guten Stimmen, die man auf allen Strassen, oft unter dem gemeinsten Pöbel sehr schön antrift, fehlt es bey den Kirchenmusiken. Abgelebte verunglückte Castraten und alte geistliche, die dafür eine sehr kleine jährliche Bezahlung erhalten und nirgend anders mit ihren erbärmlichen Stimmen gelitten werden würden, blärren da die herrlichen Meisterwerke, die sie selbst verachten, ohne Gefühl und Vortrag ab. Wer nun dabei aber Sinn genug hat durch all den Jammer die schönen edlen Gesänge zu erkennen, wie blutet dem das Herz! — **Marcello** hatte ein vorzüglich schönes Talent für einfache leichtfliessende bedeutende Melodien und war dabei ein guter Harmonist. Das Grosse Kühne und harmonisch Reiche des **Palestina** hat er nicht, aber er rührt angenehmer und oft bis zu Thränen, wenn jener uns wie Donner trift, und wie Meeresflut überwältigt. Auch hievon hernach eine Probe, und am Ende mehreres von dem Komponisten selbst.

In den vier **Conservatorien**, Ospedale dei Mendicanti, degli Incurabili, della Pietà und à Giovanni e Paolo hört man wenig gute Musik mehr. Es sind dieses Findelhäuser in denen alle Mädchen, die Stimmen oder Talent zu einem Instrument haben in der Musik unterrichtet werden. Die Chöre werden mit Diskant- und Altstimmen besezt, doch giebt es auch einige interessante Tenorstimmen unter den Mädchen, die durch hinzufügte Affectation im Vortrage oft wie eine Baßstimme effectuiren. Das Orchester ist ebenfalls bloß von Weibern besezt, die alle Saiteninstrumente, selbst den grossen Baß und alle gewöhnliche Blasinstrumente spielen, und das oft mit so viel Kraft und Feuer als man nur von italiänischen Weibern erwarten kann. Es waren sonst bei jedem Conservatorio mehrere gute Singelehrer und Musiklehrer für die Instrumente und ein besonderer Capellmeister, der der ganzen Schule vorstand und für sie komponirte. Izt haben sie fast alle bankerot gemacht, sind ohne Vorsteher und wahre Lehrmeister, halten sich gröstentheils nur durch galanten Nebenverdienst hin und sehen die Musik nur als den Wurm an der Angel zu ihrem Fischfange an. degli Incurabili hat noch die meisten guten Stimmen und die beste Vortragsart, da es noch am spätesten an Hasse Galluppi und Bertoni gute Meister gehabt hat. Izt ist es aber auch so gut als ohne Signore maestro, denn es kan ihn nicht mehr bezahlen. Die

Mädchen ließen mir außer den gewöhnlichen Musiken in ihrer Kirche, wo sie hinter einem dichten Gitter auf einem hohen Chore spielen und singen, in ihrem Sprachzimmer ein Oratorium eines neuen Componisten hören, den ich in seinen komischen Opern sehr liebe, der aber hier auch im Oratorium so ganz derselbe war, daß mir fast alle Geduld ausriß. Und es mußte wirklich eine Veranstaltung von artigen Mädchen seyn, die so freundlich und willig, und wirklich auch mit einem unerwartet guten Ensemble in der Instrumentalbegleitung, das Stük aufführten, um bis ans Ende geduldig auszudauern. Und so ists mit aller neuen Kirchenmusick in Italien; auch mit dem ernsthaften Theater ists so; überall ist man in der Opera Buffa. —

Es werden auch Sonabend Nachmittags in mehreren Kirchen Oratorien aufgeführt, wobey man sich wie zu einem Concert versammelt. Man kauft an der Thüre das Textbuch und bezahlt etwas für den Stuhl der einem gesezt wird. Die alten Componisten machten einen sehr weisen Unterschied zwischen solchen Musiken und den eigentlich Gottesdienstlichen. Bei diesem blieben sie immer im strengsten Kirchenstiel und zweckten überall nur auf Erregung der Andacht und aller hohen edlen Gefühle ab, Bey den Oratorien, die man als eine angenehme geistige Ergözung betrachtete, erlaubten sie sich schon mehr Mannigfaltigkeit und Ueppigkeit im Stil. Da findet man von Anfang an Recitativ, Arie, Duett und Terzett gemischt und nur am Ende Chöre zum feierlichen Schluß; auch in den Arien und Duetten reiche Melodien lebhafte Bewegungen und mannichfaltige Schilderungen. Demohngeachtet aber unterschied sich der Stil doch noch sehr vom grossen Opernstil, und es geschah ehe daß dieser ins Kirchenmässige als jener ins Theatralische fiel. Von den Neuern hat keiner diese beiden Schreibarten so genau in all seinen Werken beobachtet als Hasse, dem ich in einer meiner Jugendschriften*) von dieser Seite groß Unrecht angethan. Nähere Bekantschaft mit seinen schönen Oratorien hat mich hievon ganz überzeugt und ich ergreife mit Freuden diese Gelegenheit zu einer Ehrenerklärung. In dem eigentlichen grossen strengen Kirchenstiel hat Hasse wenig gearbeitet. Er war vielleicht zu feurig für den Fleiß, und zu glücklich in der Aufnahme seiner schönen Theaterwerke und zu sehr Hof- und Weltmann um im eigentlichen Sinne für die Andacht zu arbeiten.

Hamburg.

Ich mache diesen Sprung, weil dieser Aufsaz nur eine historische Einleitung zu einigen merkwürdigen Stücken seyn soll, die ich hernach vorzulegen denke, um am Ende darüber meine Meinung zu sagen, und ein Resultat für wahre Kirchenmusik daraus zu ziehen.

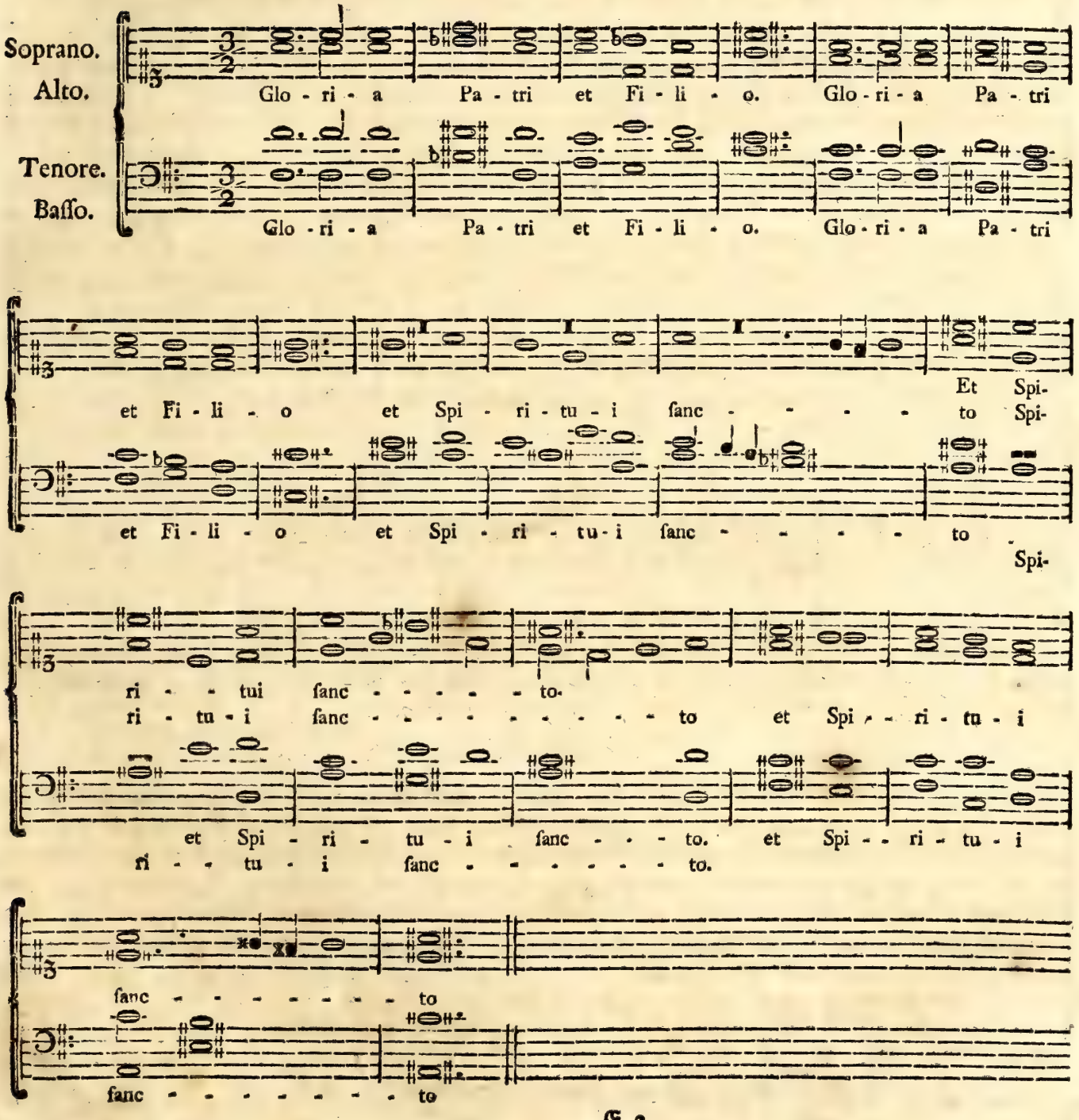
Herr Kapellmeister Bach ließ mich hier sein großes Heilig mit zwei Chören hören. Die Besezung war schwach aber rein und gut. Besonders gut intonirten die Singstimmen. Dieses herrliche Meisterwerk ist wahres Muster für ächte hohe Kirchenmusik; es vereinigt in sich alle die wirksamsten Mittel der Kunst, hohe edle Gefühle zu erregen, die die größten Künstler verschiedener Nationen und in verschiedenen Jahrhunderten einzeln angewand haben. Könte ich dieses Heilig je mit einer solchen Besezung hören mit der ich in London Händels Meßias in der Westmünsterabtey hörte, so wäre einer meiner schönsten Wünsche erfüllt. Auch hievon gebe ich so viel als der Raum mir verstattet und spreche dann ausführlicher davon.

Es sey nun also hier fürs Erste etwas von Palestina, Marcello und Bach abgedruckt, und zum Gegensaz etwas aus dem Oratorium eines neuen italienischen Komponisten. Ich habe mit Sorgfalt das beste Rondò ausgewählt, so ich je in einer italiänischen Kirchenmusik gehört habe. Zur Gesellschaft will ich ihm ein ander allerliebstes Rondò aus einer Opera buffa eines andern neuen italienischen Komponisten beidrucken lassen. Diese Stücke mag nun jeder meiner Leser nach seiner Art geniessen und vergleichen; ich will ihm nicht vorgreifen und deshalb meine Meinung und Absicht erst in dem nachfolgenden Stücke erklären. Wohl mir und meinen Lesern wenn viele in meiner künftigen Erklärung wenig Neues finden.

*) Briefe eines aufmerckſamen Reiſenden die Muſick betreffend. (Erſter Theil) Die vor 14 Jahren heraus kamen und wie alle Schriften junger Kritiker die aus den erſten frühen Erfahrungen gerne Reſultate ziehen zu denen längere u. reifere Erfahrungen gehören, viel einſeitige Urtheile enthalten.

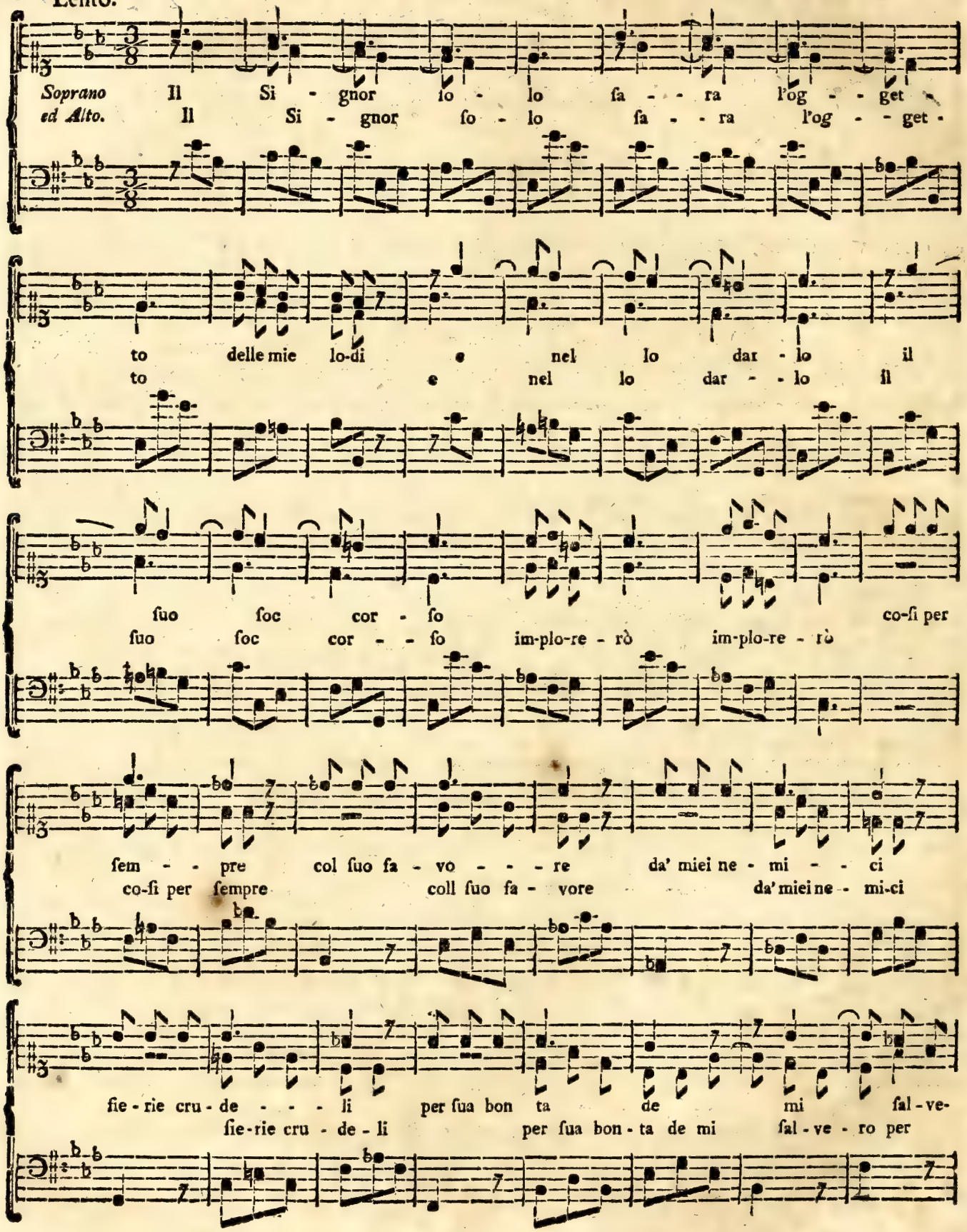
Merkwürdige Stücke großer Meister
aus verschiedenen Zeiten und Völkern.

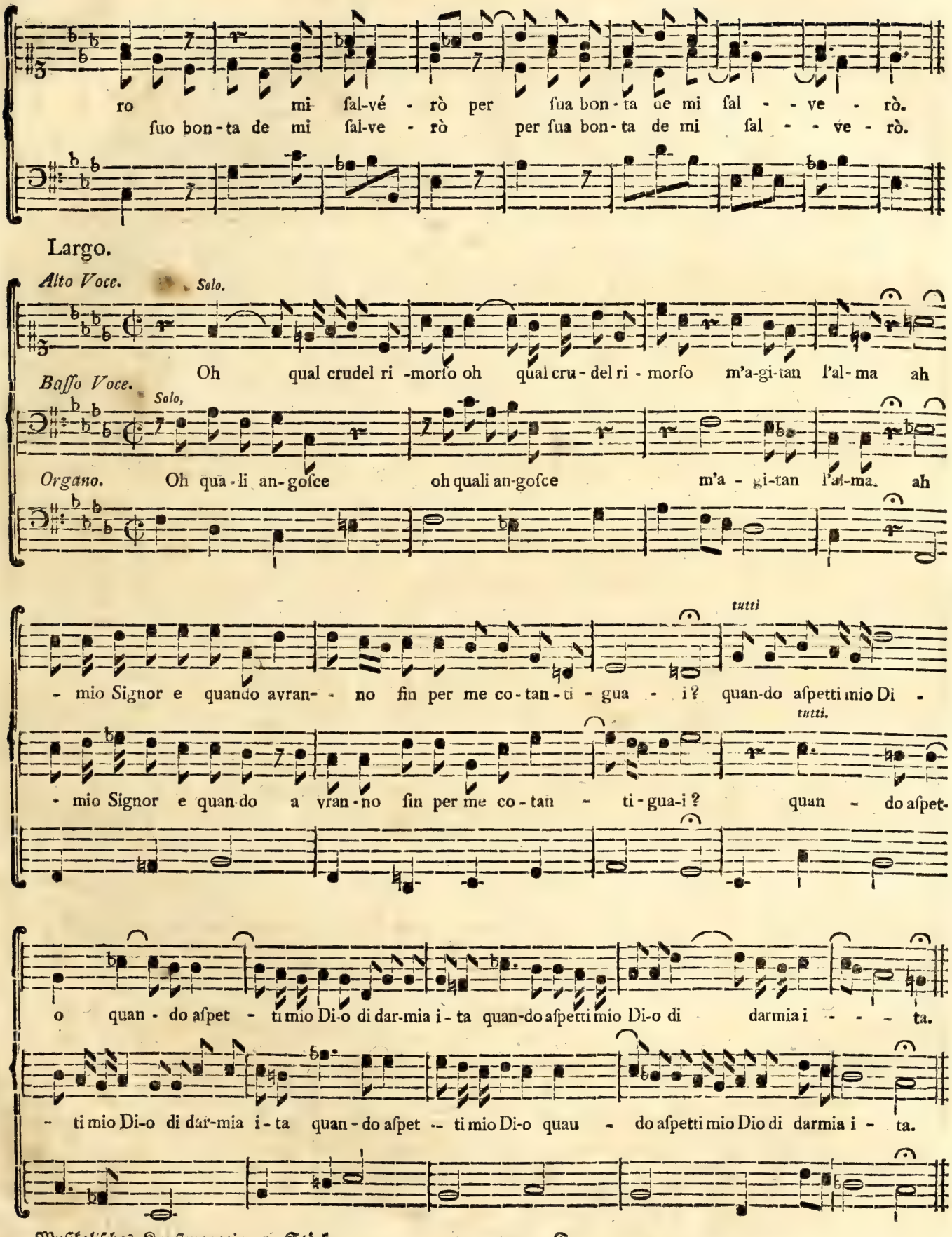
Paleſtina.



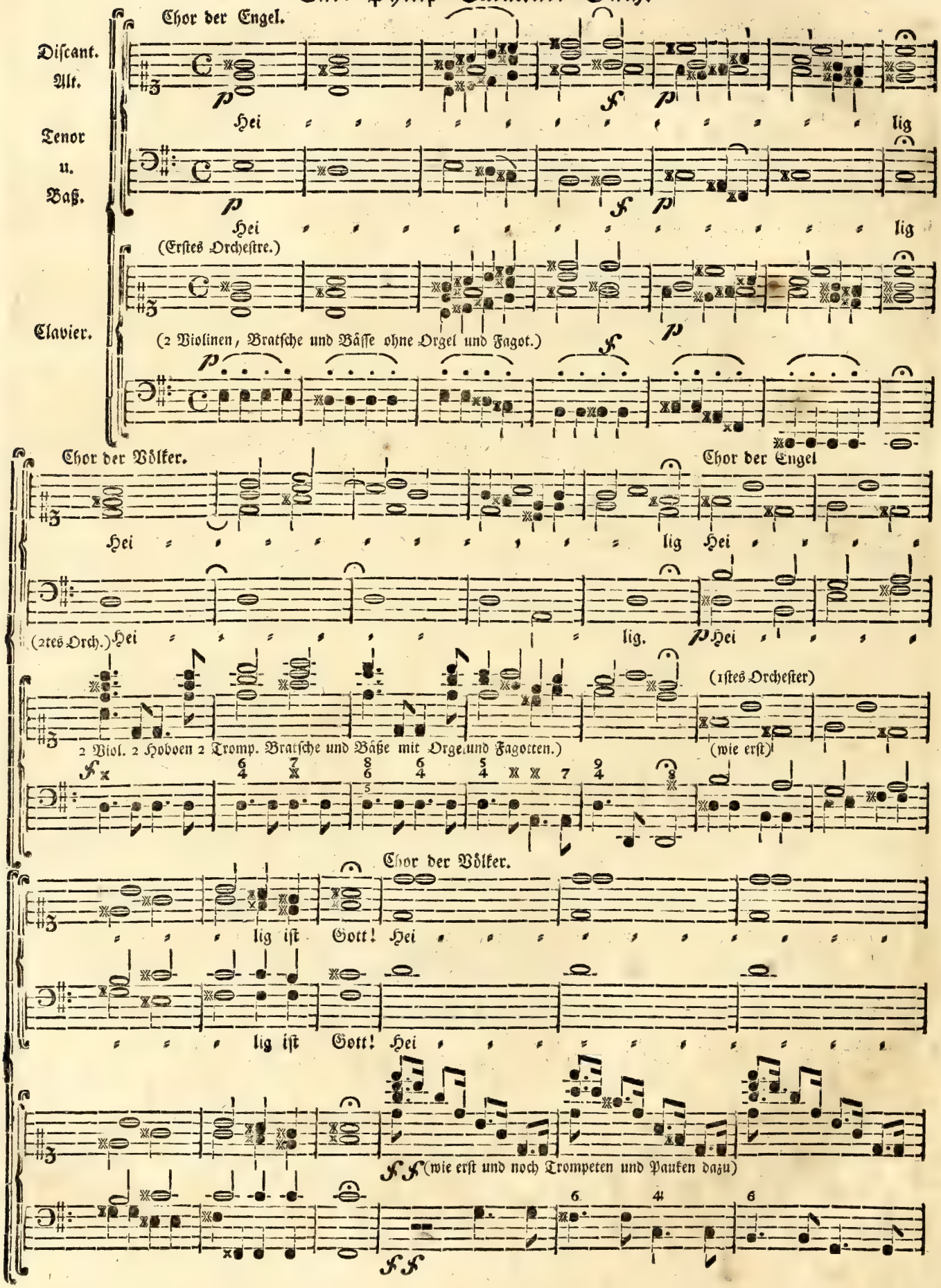
Benedetto Marcello.

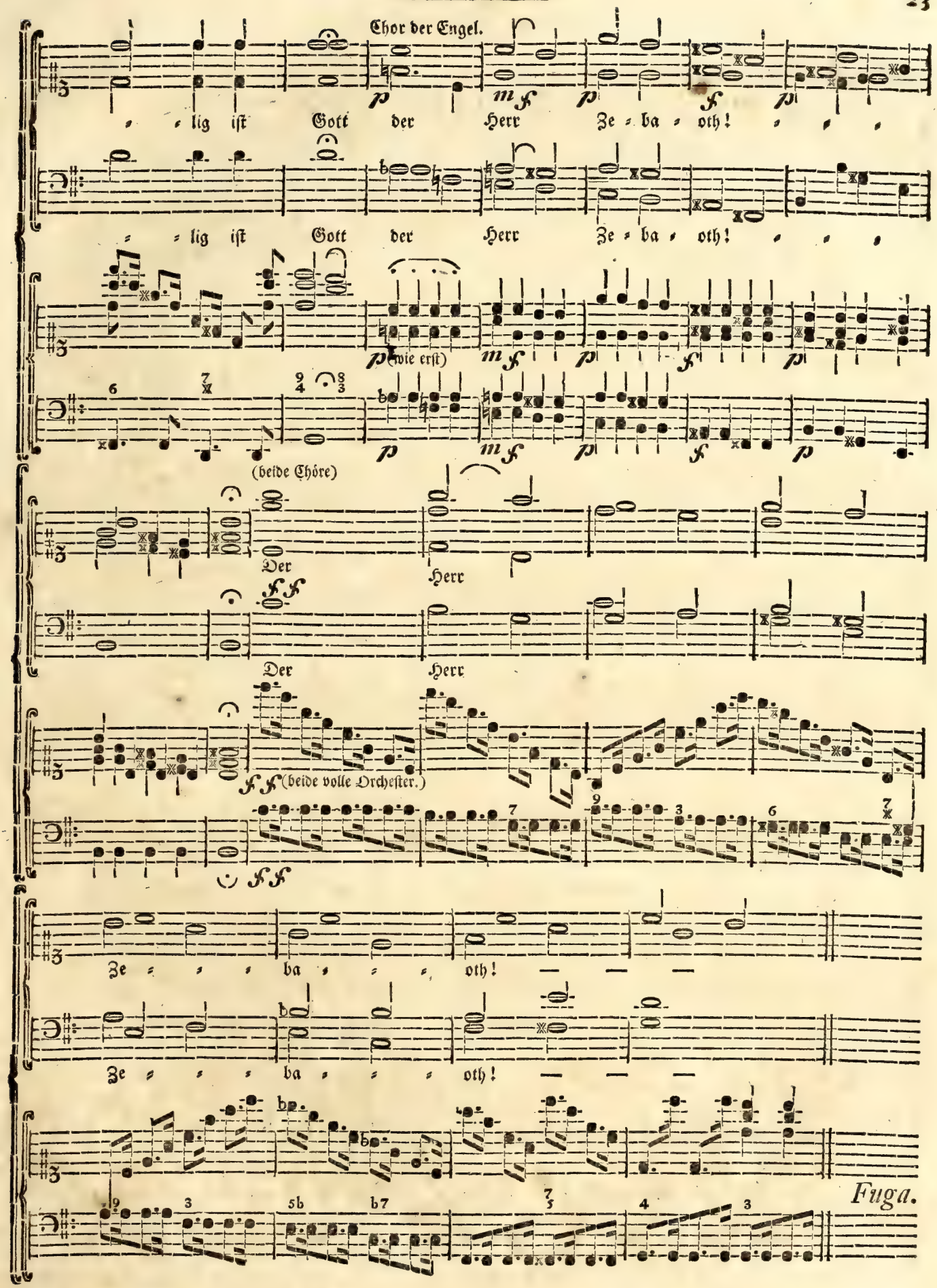
Lento.




ro mi ſal-vé - rò per ſua bon - ta de mi ſal - - ve - rò.
ſuo bon - ta de mi ſal-ve - rò per ſua bon - ta de mi ſal - - ve - rò.
Largo.
Alto Voce.
Solo.
Oh qual crudel ri - morſo oh qual cru - del ri - morſo m'a-gi-tan l'al-ma ah
Baſſo Voce.
Solo,
Organo.
Oh qua - li an-goſce oh quali an-goſce m'a - gi-tan l'al-ma. ah
tutti
- mio Signor e quando avran- - no fin per me co-tan-ti - gua - i? quan-do aſpetti mio Di -
tutti.
- mio Signor e quando a vran-no fin per me co-tan - ti-gua-i? quan - do aſpet-
o quan - do aſpet - ti mio Di-o di dar-mia i - ta quan-do aſpetti mio Di-o di darmia i - - - ta.
- ti mio Di-o di dar-mia i - ta quan - do aſpet -- ti mio Di-o quau - do aſpetti mio Dio di darmia i - ta.

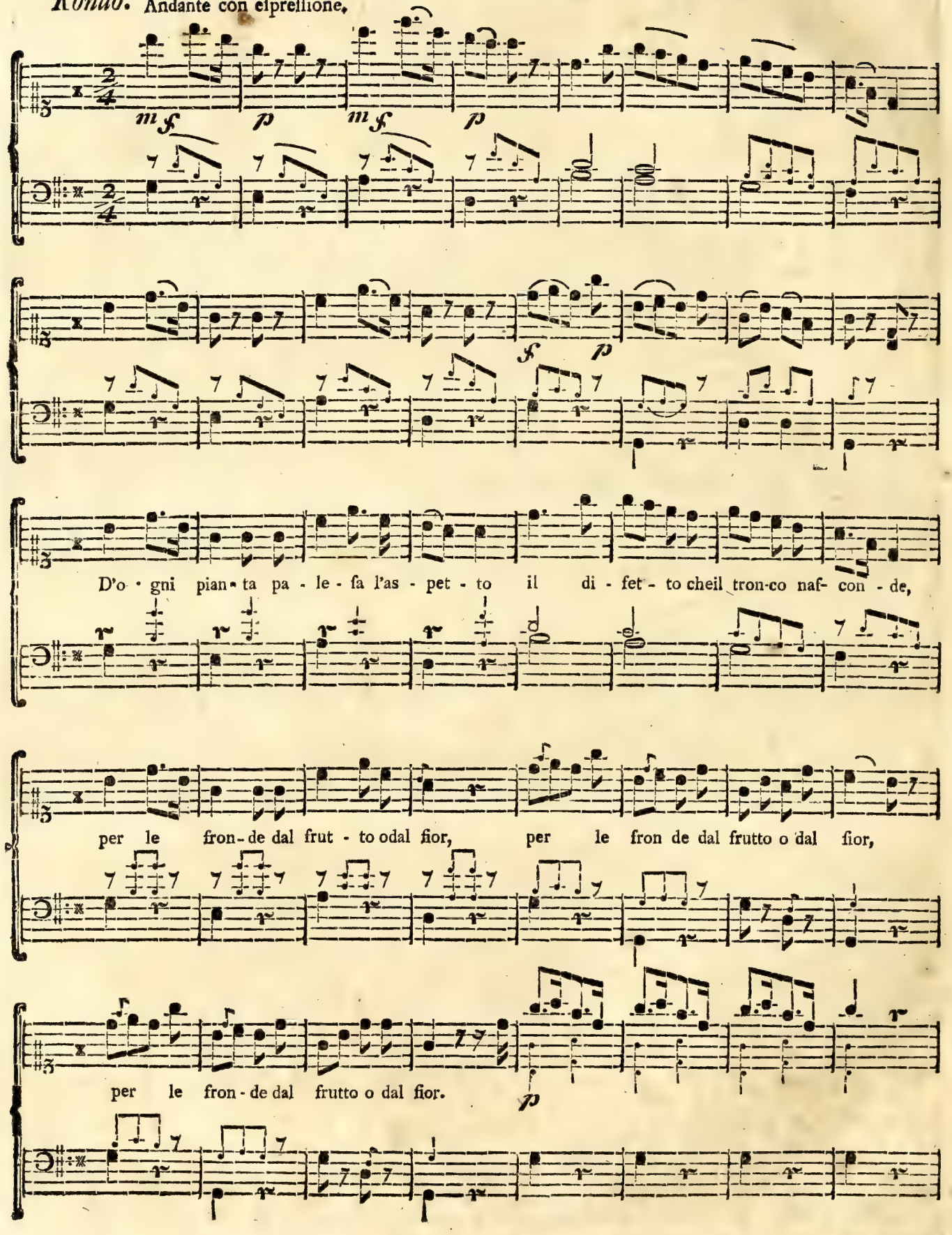
Carl Philip Emanuel Bach.

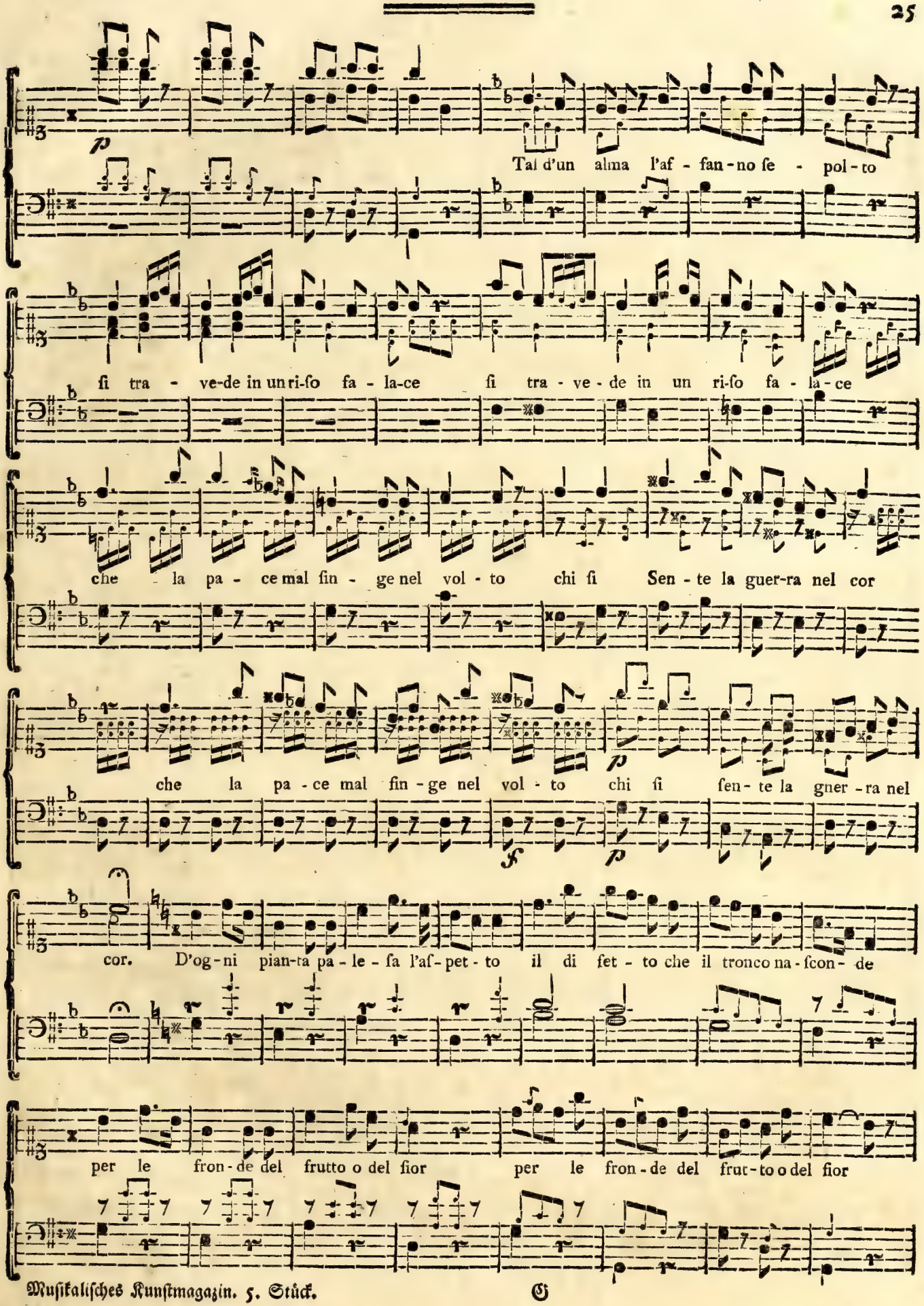


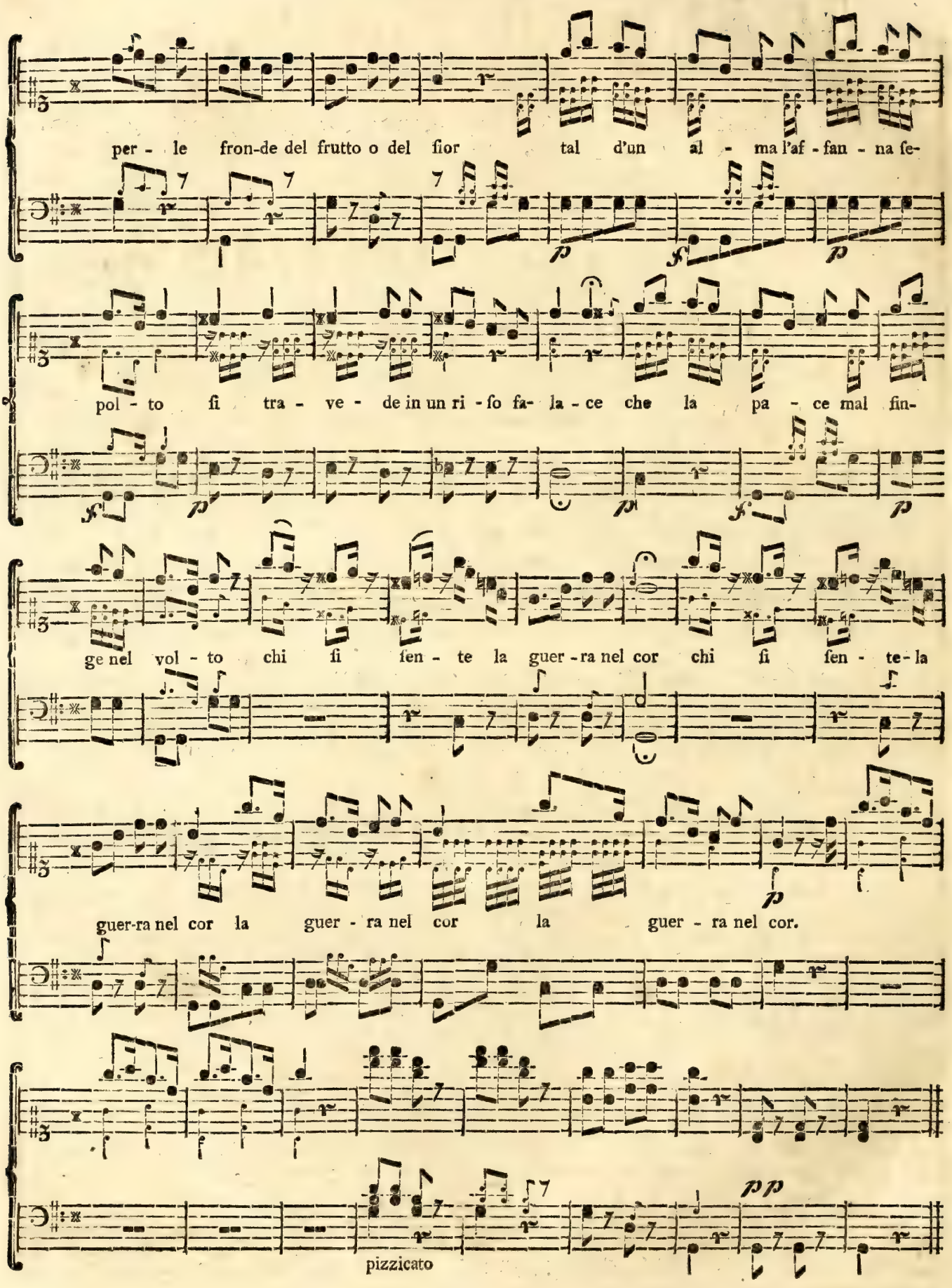

Chor der Engel.
lig ist Gott der Herr Ze = ba = oth!
lig ist Gott der Herr Ze = ba = oth!
(wie erst)
(beide Chöre)
Der Herr
Der Herr
(beide volle Orchester.)
Ze = = = ba = = = oth!
Ze = = = ba = = = oth!
Fuga.

Prati.

Rondo. Andante con espressione.

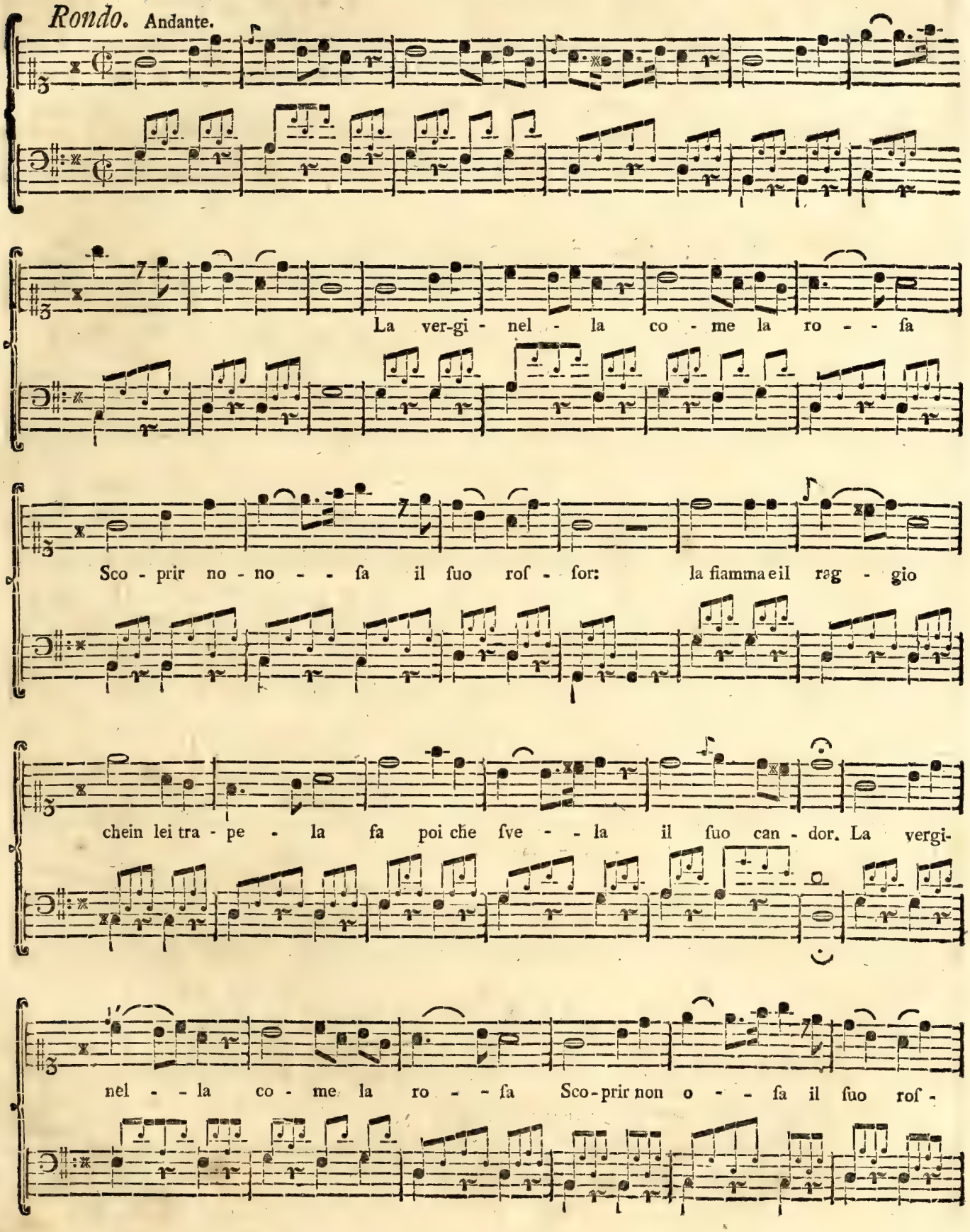


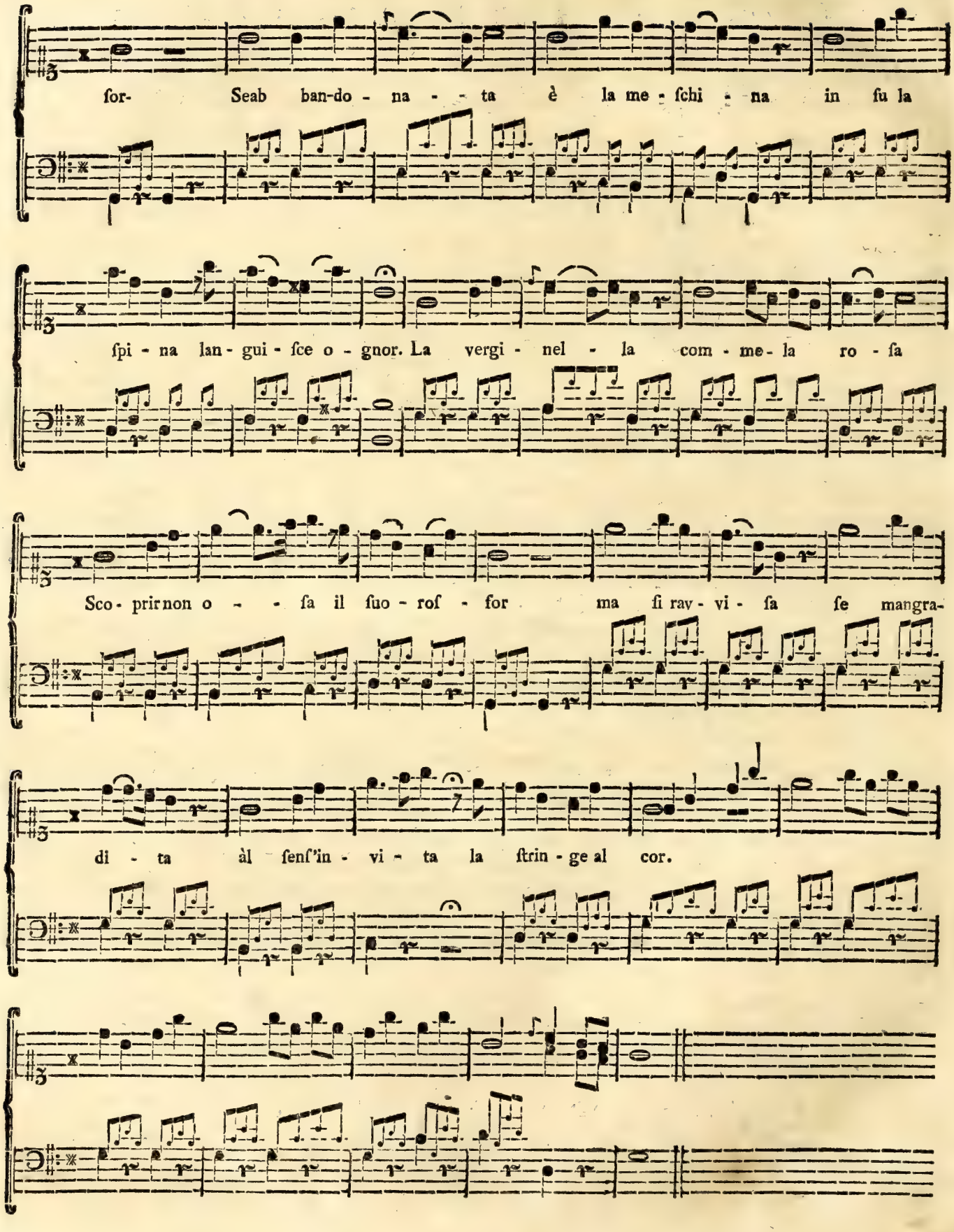

Tal d'un alma l'af - fan - no ſe - pol - to
ſi tra - ve-de in un ri-ſo fa - la-ce ſi tra - ve - de in un ri-ſo fa - la - ce
che la pa - ce mal fin - ge nel vol - to chi ſi Sen - te la guer-ra nel cor
che la pa - ce mal fin - ge nel vol - to chi ſi ſen - te la gner - ra nel
cor. D'og - ni pian-ta pa - le - ſa l'af - pet - to il di fet - to che il tronco na - ſcon - de
per le fron - de del frutto o del fior per le fron - de del frut - to o del fior


per - le fron-de del frutto o del fior tal d'un al - ma l'af - fan - na fe-
pol - to fi tra - ve - de in un ri - so fa- la - ce che la pa - ce mal fin-
ge nel vol - to chi fi fen - te la guer - ra nel cor chi fi fen - te - la
guer-ra nel cor la guer - ra nel cor la guer - ra nel cor.
pizzicato

Fernando Bertoni.

Rondo. Andante.




for- Seab ban-do - na - - ta è la me - ſchi - na in ſu la
ſpi - na lan - gui - ſce o - gnor. La vergi - nel - la com - me - la ro - ſa
Sco - prir non o - - ſa il ſuo - roſ - for ma ſi rav - vi - ſa ſe mangra-
di - ta àl ſenſ'in - vi - ta la ſtrin - ge al cor.

Neue merkwürdige musikalische Werke.

Zwei Litaneyen aus dem Schleswig-Holsteinschen Gesangbuche mit ihrer bekannten Melodie für Acht Singstimmen in Zwei Chören, und dem dazu gehörigen Fundament in Partitur gesezt und zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger in der Harmonie bearbeitet von Carl Philipp Emanuel Bach. Herausgegeben von Niels Schiörring, Kopenhagen 1786. In Commission bei Pracht.

Erfindung, Reichthum, Fleiß, Muth, Korrectheit und Witz machen dieses Werck zu einem der merckwürdigsten und dauerndsten Denckmahle deutscher Art und Kunst. Gewiß wird es kein Kunstkenner und Lehrbegieriger nicht einmahl aus den Händen legen ohne Nutzen und Vergnügen daraus geschöpft zu haben.

Hr. Schiörring, dem alle ächte Künstler und Kunstkenner wahre Verbindlichkeit für die Herausgabe dieses Meisterwercks haben, erzählt in einem sehr wohlgeschriebenen Vorbericht die Veranlassung zu diesem Originalwerck. Er sagt: "Als vor einigen Jahren ein neues Dänisches Gesangbuch herausgegeben ward, wozu ich ein Choralbuch besorgte wurde auch die Litaney der Länge nach auf eben die Art, wie hier geschehen, mit Begleitung der Orgel ausgeschrieben und um einige Mannigfaltigkeit hervor zu bringen in Chor und Gegenchor (wie es ursprünglich gewesen) abgetheilt. Ich wünschte schon damals, und ich war nicht der Einzige der es wünschte, daß der Kirchengesang in den Herzogthümern Schleswig und Holstein einer ähnlichen Revision durch die vorzügliche Mitwürkung meines grossen Lehrers des Hrn. C. Bachs unterzogen würde; und ich hatte mein Augenmerk dabey ins besondere auch auf die in dem dortigen Gesangbuch befindlichen beyden Litaneyen mitgerichtet, die bey der bisherigen Eintönigkeit des Gesangs, unter der selbst die ausdauernste Andacht erliegt, in einem besondern Contrast zu ihrer poetischen Energie stehen.„

Es erschien indeß ein schlechtbearbeitetes Schleswich-holsteinisches Choralbuch, daß den Hrn. Schiörring an der Herausgabe des Seinigen verhinderte. — Doch wohl nur für itzt, nicht für die Zukunft? dieses muß jeder ächte Künstler um desto mehr hoffen und wünschen, da der H. C. Bach die sämtlichen Choräle dazu wiederholt durchgesehn und sie dem Hr. S. mit einem Schatze belehrender Anmerkungen zugesandt hat. Bey dieser Gelegenheit entstand denn auch der Gedancke die Litaney vierstimmig zu bearbeiten, und ohne wesentliche Abänderung ihrer Liturgischen Beschaffenheit mit mannichfachen Harmonien zu bereichern. H. C. B. führte sie aus, und überließ dem Hrn. S. die Herausgabe.

H. C. Bach sagt in seiner Vorrede: er habe bei der Bearbeitung vorzüglich auf die Privatandacht in einem Saale bey Begleitung einer Orgel oder andern Clavierinstrument und einem Contraviolon Rücksicht genommen und also der nöthigen Veränderung wegen auch besondere Harmonien, anbringen dürfen. Bei der grossen Mannigfaltigkeit der Harmonien, indem fast jeder Absatz, und also jede Wiederholung des höchsteinfachen aus wenig Tönen bestehenden Gesanges eine besondere Harmonie hat war es nicht anders möglich, als daß sehr fremde und schwerzusingende Fortschreitungen dabei vorkommen mußten, und ich muß gestehn, daß ich dem bloßen Anblick nach manche Fortschreitung für ganz unsangbahr im Chor gehalten haben würde, wenn ich dies Meisterwerck nicht selbst im Hause des Hrn. C. Bachs von seinen dortigen Kirchensängern sehr rein und gut hätte ausführen hören. Ich habe aber auch nie lebhafter gefühlt welche kräftige und bestimte Wirckung durch die zweckmäßig gewählte und vertheilte Harmonie im Menschen hervorzubringen sey, als bey dieser Ausführung. Mit einem vollkommnen reinen Sängerchor, das jeden Ton und jeden Ackord mit seinem ganzen Werthe gelten zu machen wüste, müßte durchaus durch jeden gehaltenen Ackord und deßen Fortschritt eine ganz bestimte Wirkung auf den Menschen hervorzubringen seyn.

Der H. C. B. empfielt mit grossem Recht eine sehr langsame Bewegung beim Vortrage dieser Litaneyen auch hat er oft da wo die Gemeine kurz weg zu plappern pflegt, lange Noten genommen und für den Sänger da

wo die Worte es erlaubten Ruhepuncte angebracht. Die häufig angedeutete Schwäche und Stärcke im Vortrag ist von großer Bedeutung bey rechter Ausübung.

Bey einigen enharmonischen Rükungen ist der H. C. mit gutem Vorbedacht von der rechten Schreibart abgegangen, hat sie indeß für die Schwachen auch in der rechten Schreibart unter dem Fundamente angedeutet. H. C. B. macht bei dieser Gelegenheit die sehr richtige praktische Bemerkung. "Sänger können so wohl als Instrumentisten rein singen und spielen, aber bey enharmonischen Fällen ist es beinahe unmöglich, daß, zumahl wenn mehrere zusammen sind, alle auf einen und den gehörigen kleinen Punckt das Interval rüken." Die Ausüber sollen also auf demselben Puncte ruhen bleiben, wo die enharmonische Rückung vor sich geht und H. C. B. giebt davon noch den Vortheil an, daß das Ohr alsdann keine Ausweichung erwartet und der Effect folglich auffallender sey. Hiegegen würden nun aber die Puristen und musikalischen Mückensäuger antworten, daß eben dieses Auffallende eine das Ohr beleidigende Härte sey, die durch das leise Aendern des Intervalls gehoben werden soll. Es scheint mir aber auch bey der Ausführung mit einem ganzen Chor fast unmöglich, wenigstens wäre es das Höchste, wozu es die allerzweckmässigste, vollkommenste Singeschule mit ihren Schülern bringen könte; und das izt von uns — oder auch von welcher Nation es sey, verlangen, hiesse vergessen, daß unsre und aller Nationen gegenwärtige Singeschulen, keine Singeschulen sind.

Man erstaunt über den Reichthum in der Harmonie, wenn man dieses Meisterwerck mit Aufmerksamkeit durchgeht nnd dabey bedenckt — wie auch H. C. B. selbst sagt — daß dadurch bey weitem noch lange nicht alles erschöpft ist. Selbst die Bässe des Hrn. Capellmeisters zu eben diesen Litaneyen im Holsteinischen Choralbuche sind von diesen Bässen merklich unterschieden. Und man kan nicht anders als mit Indignation auf die Dürftigkeit und Nachlässigkeit so vieler berühmten neuen Komponisten herabsehen, die sich begnügen zu allen, auch den verschiedensten Stylen, die gewöhnlichen Schaafstiegen zu paßiren.

Hie und da erlaubt der H. C. B. auch seinem reichen Witz mit Worten zu spielen und durch sonderbare oft anscheinend falsche Fortschreitungen: Sünden, Irrthum, Uebel, Teufelsbetrug und List, bösen schnellen Tod, Pestilenz und theure Zeit, Aufruhr und Zwietracht, lezte Noth und dergleichen statt des: Behüt uns auszudrücken, und hat solche Stellen mit einem NB. bezeichnet. Vermuthlich wohl nur um junge Künstler zu warnen, daß sie es für nichts mehr als ein künstliches Spiel des Witzes halten solten. Als solches betrachtet ist der erfindungsreiche Witz des Componisten auch hierinn bewundernswerth: und ich möchte nicht, daß Herr C. B. diesen Fingerzeig für junge Künstler, die so gerne blindlings nachahmen als einen hämischen Tadel ansähe; denn es ist ihm gewiß niemand aufrichtiger danckbar für dieses Meisterwerk, als ich.

Vierstimmige alte nnd neue Choralgesänge mit Provinzial-Abweichungen, von Johann Christoph Kühnau, Kantor und Musikdirector wie auch Lehrer bei der Königlichen Realschule zu Berlin. Berlin im Verlag des Autors 1786.

Dieses Choralbuch fängt an, einem Mangel abzuhelfen, der wircklich kränkend war. Der Herausgeber klagt mit Recht in der Vorrede über die bisherige schlechte Beschaffenheit der meisten Choralbücher und über die Mängel selbst der Besten. Auch sagt er ganz richtig. Es ist eine den Cantoren und Organisten, vermöge ihres Berufs obliegende Pflicht auf eine der Heiligkeit des Orts geziemende Richtigkeit und Schönheit des Gesanges zu halten: aber welche Reformation wäre hier nicht nöthig! Anstatt daß die Gemeinde von ihnen hören sollte, wie sie singen muß; so hören ihrer viele auf die Gemeinde, wie sie spielen sollen. Bei ieziger Beschaffenheit der Umstände ist nur noch ein Mittel übrig, den reinen Gesang wieder einzuführen. Der Anfang muß in Schulen gemacht werden: (mich dünckt dies ist zu allen Zeiten und unter allen Umständen das einzige sichere Mittel) die Lehrer und alle, die

sich

sich der Schule widmen wollen, müssen ihn kennen lernen. Dazu aber ist ein, für alle, brauchbares und richtiges Choral-Buch nöthig.

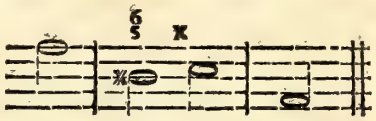
H. K. würdigt die nicht längst herausgekommenen vierstimmigen Choralgesänge des seel: Johann Sebastian Bach ganz richtig als harmonische Meisterstücke und Muster in der Composition, aber nicht anwendbar in Kirchen und für Nichtkenner. Ferner berichtet er uns, daß das hallische Waisenhauß die Melodien aus dem Freilinghausischen Gesangbuch wieder fast eben so fehlerhaft herausgegeben hat, als sie im Gesangbuche selbst stehen, obgleich man sie für verbeßert ausgiebt und bedauert mit Recht die versäumte Gelegenheit ein beßeres Choralbuch schneller allgemein zu machen. In dem Telemanschen Liederbuche sind oftmals schlechte Bässe untergesezt u. s. w. Andre will H. K. aus Bescheidenheit mit Stillschweigen übergehn.

Bekantschaft mit Herrn Kirnberger und deßen Unterricht in der Sezkunst veranlaßte Herrn K. zu Ausarbeitung vieler Chorâle, die endlich bis zu gegenwärtiger Samlung anwuchsen. Und da Herr Kirnberger dem Herrn Kühnau oftmals versicherte, wie dieser sehr naiv erzählet, daß Herrn Kühnaus Chorâle für die Kirche, die besten in der Welt wären, so entschloß er sich sie durch den Druck allgemein nuzbar zu machen. Diesen Zweck suchte Herr K. durch folgende Mittel ganz zu erreichen: 1) Durch Gegeneinanderhaltung vieler alten und neuen Choralbücher hat er sich bemüht, die ächten ursprünglichen Melodien zu finden, und hat alle unnöthige Ausdehnungen der Sylben, die sehr wahrscheinlich erst von späteren Unverständigen hinzugefügt worden, weggelaßen. 2) Der allgemeinen Brauchbarkeit wegen hat er am Schluße der Chorâle oft Provinzialabweichungen beigefügt. 3) Bei einem sangbaren Basse, der mit der Melodie Schritt vor Schritt fortgehet, hat er auch auf guten Gesang in den Mittelstimmen gesehen. 4) Den Chorälen in der weichen Tonart hat er am Ende noch einen Schluß beigefügt, der in der harten Tonart endigt, weil die kleine Terz das Gehör am Schlusse in einer gewissen Bangigkeit läßt. 5) Er hat die eigentlich für 4 Singstimmen gesezten Chorälen den Liebhabern der Orgel und des Klaviers zu gefallen auf zwei Linien-Systeme gesezt. 6) Er hat die Sätze, die dadurch fürs Auge verworren werden konten, durch bezeichnende Striche deutlich gemacht. (Warum H. K. die Mittelstimmen nur mit Punckte angezeigt und sie nicht auch nach ihrer eigentlichen Geltung hingeschrieben, und denn, wie gewöhnlich durchs hinauf- oder hinunterstreichen ihren Gang bezeichnet seh ich nicht ein.)

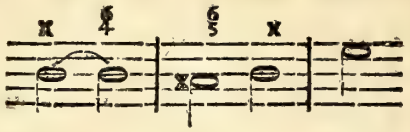
Nun zeigt H. K selbst noch den mannigfaltigen Gebrauch, der von dieser Samlung zu machen ist: 1) Organisten in den Städten und auf dem Lande, können nun mit leichter Mühe ihren Choral richtig spielen lernen. 2) Anfänger können selbst ohne Lehrer dadurch lernen einen Choral nach dem General-Basse zu spielen. (H. K. hat die Bässe beziffert) 3) Die Musikdirektoren und Cantoren können sich die Chorâle wieder in vier Stimmen ausschreiben und sie für ihre Chöre mit Nutzen gebrauchen, 4) Stadtmusici können sie in den Kirchen und auf den Thürmen beym Abblasen gebrauchen. 5) Die Kirchen Componisten können sie bei ihren Kirchenmusiken gebrauchen. 6) Bei Schülern in der Komposition, können sie als Muster für den vierstimmigen Satz und zu Verfertigung eines guten Basses gebraucht werden; kurz, schließt H. K. es ist ein Buch für alle Choralsänger und Choralspieler, vom ersten Anfänger auf dem Klavier an, bis zum Kapellmeister. So stolz das auch klingt, läßt man sichs wohl allenfalls von einem Künstler gefallen, der, wenn auch nicht alles was er verspricht, doch mehr als Andere bisher gethan für die Sache leistet, nur paßt der Schluß der langen höchstegoistischen Vorrede, von der dieses alles nur ein kurzer Auszug ist, nicht dazu. Hr. K. schließt: Gott der Vater unsers Herrn Jesu Christi, dem allein Lob, Preis und Ehre gebühret, lasse auch dieses Werck zur Verherrlichung seines Namens gereichen.„ Das klingt wie geistlicher Stolz und Heucheley. Ich will nun wenigstens von den ersten Chorälen die Anmerkungen, die ich bei Durchgehung, derselben, in meinem Exemplar gemacht, hier mittheilen. Mir selbst liegt seit mehreren Jahren fast nichts mehr am Herzen, als daß wir endlich einmal ein recht gutes Choralbuch bekämen, und ich habe in diesem Kunstmagazin schon mehrmalen Gelegenheit gehabt davon zu sprechen. H. K. ist auch auf so gutem Wege, uns ein solches zu geben, daß wenn er künftig, weniger überzeugt, daß seine Chorâle so ganz vollkommen sind, sich recht aufrichtig bemüht, ihnen die noch fehlende Vollkommenheit zu geben, er vor vielen andern dazu gelangen wird.

Im ersten Choral aus A mol: **Ach Gott erhör mein Seufzen**, glaub ich nicht, daß der Schluß in der harten Tonart gut angebracht ist. Die Bangigkeit, die die kleine Terz zurük läßt, wie H. K. in der Vorrede bemerket, ist da gerade recht zweckmässig. Im ersten und zweiten Choral gefällt mir der Baß nicht.

S. 1.



S. 2.



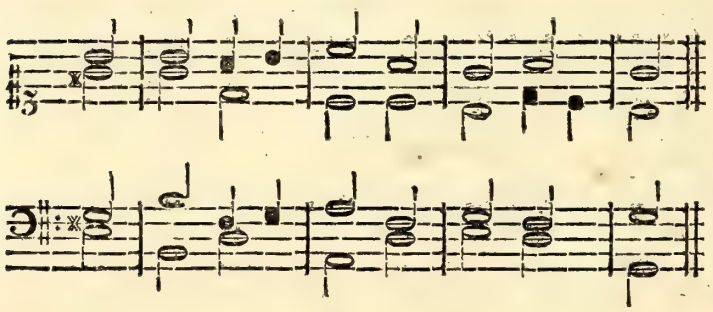
Der auch noch in mehreren Chorälen vorkömt. Ausser daß im ersten Ex. der Fall von A nach dis hier schwer zu singen ist, hat der Baß bei weitem nicht das edle großschrittige, als wenn das D natürlich bleibt.

Im zweiten Beispiele steht das cis in einem Absatz, der aus der Tonica des Chorals C dur nach seiner Dominante G modulirt; das cis führet hier das Ohr zu weit ab und giebt dann wieder dem Baß den kleinen Schritt, der desto kleinlicher wird, da H. K. dem cis zu gefallen schon d im Baß, das erst den $\frac{5}{3}$ A. hatte zum $\frac{6}{4}$ A. hat liegen lassen, und der Baß also durch zwei ganze Takte, durch sich, nur um einen halben Ton bewegt.

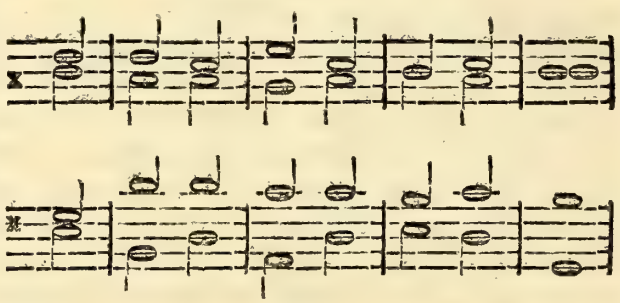
Im dritten Choral scheint mir der Baß des ganzen zweiten Absatzes zu gezwungen und unsangbar.

Im fünften Choral ist die Harmonie des zweiten Absatzes zu leer. Der 6 Ackord ohne 3 und der gleich drauf folgenden $\frac{5}{3}$ Akord ohne 5 lassen den vierstimmigen Satz viel zu leer und dünn. Mich dünckt die Veränderung die ich hier hersetzen will wäre besser.

Original.

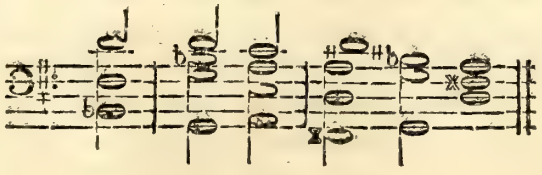


Aenderung.



Nicht zu gedencken daß sich zu dieser Melodie ein besserer natürlicherer Baß machen liesse.

Im achten Choral, der von Herrn Kühnau's eigner Composition ist, ist der Umfang der Oberstimme wohl zu groß, und der Schluß für alle Stimmen zu tief. Wenigstens dürfte H. K. nicht darauf rechnen, daß eine Melodie die einen Umfang von zehn Tönen erfordert (sie geht von cis bis e) und die so tief schließt d d cis d, daß die je von einer ganzen Gemeine rein gesungen werden könte. Auch kommen durch den tiefen Schluß in der Melodie die übrigen Stimmen unter ihre gewöhnliche Tiefe, der Alt komt in die gewöhnliche Lage des Tenors, der Tenor in der, des Basses und der Baß hat Töne, die nur wenige Bassisten rein und stark genug fürs Chor haben. Der letzte Abschnitt steht so bey Herrn Kühnau.



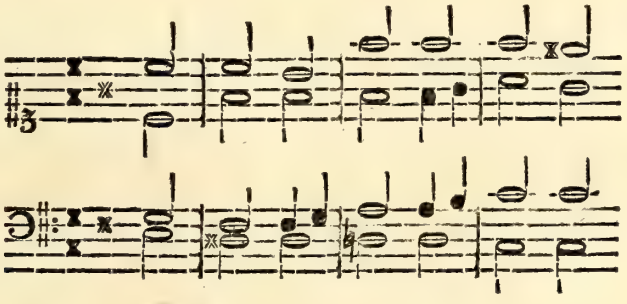
Es ist schon ein schlimmes Zeichen daß sich alle 4 Stimmen so bequem im Baßschlüssel vorstellen lassen.

Den Character des schönen Klopstockschen Liedes die Auferstehung, hat H. K. in dieser Composition ganz verfehlt, wie konte H. K. dazu die Dorische Tonart (d mol) wählen? und noch dazu nach A mol ausweichen und die Melodie fast immer in Secunden und oft gar in halben Tönen fortschreiten laßen? und wer

soll.

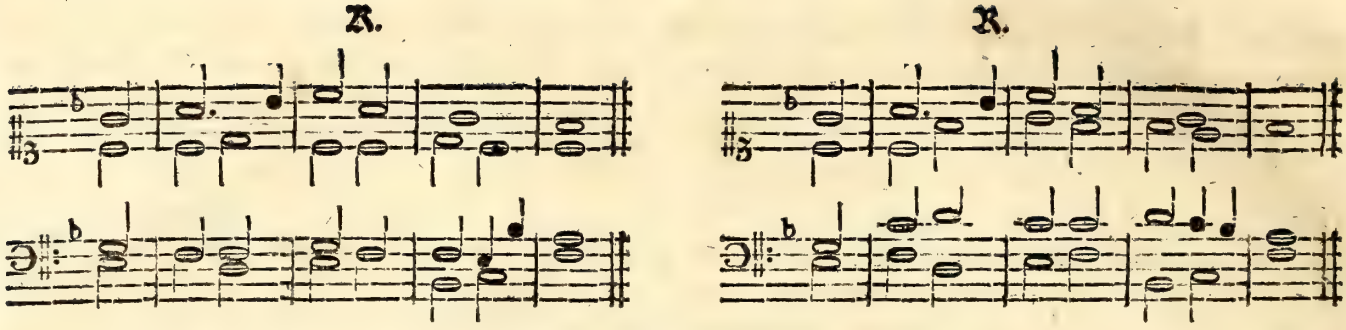
sollte wohl errathen, daß zu den tiefen um eine Octave hinunterfallenden Tönen Halleluja! zu singen käme? Man sollte glauben H. K. habe dieses schöne Lied nur darum neu komponirt, weil es zu der Melodie von Luther, die ihm Klopstock zugedacht hat, nicht paßt (Es ist das Lied: Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand) die alte Melodie ist auch in der dorischen Tonart und hat auch dieselben engen Schritte, dafür ist sie dann aber auch für sich viel Kirchenmässiger, nimt nur den Umfang einer Sechste ein und jede Stimme bleibt in ihrer natürlichen Lage. Zu dem von ihm selbst und von Herrn Kirnberger neu komponirten Liedern hätte H. K. auch wohl die Poesie hersetzen mögen, oder doch wenigstens anzeigen sollen, von wem das Lied sey, und wo man es finden könne. Denn viele der vortreflichsten neuen geistlichen Lieder, sind bei weitem noch nicht in allen öffentlichen Kirchengesangbüchern aufgenommen und in einigen sind die schönsten Lieder oft durch sehr unzweckmässige Veränderungen so entstellt, daß man sie gerne in ihrer eignen ursprünglichen Gestalt wieder hervorsucht. Dieses Lied steht im ersten Theil der schönen geistlichen Lieder von Klopstock.

Der neunte Choral ist von Herrn Kirnberger: er heißt: Am Kreuz erblaßt. ꝛc. Ich weiß nicht ob dieses ein neues Lied ist, und von wem es ist, kan es also von Seiten des Ausdrucks nicht beurtheilen. An und für sich aber scheint mir der zweite Absatz durch seine Harmonie sehr unsangbar: er heißt so



Auch bleibt die Melodie hernach noch einen Tackt in der Höhe, und fällt bis zum Schluß um eine Octave hinunter; das ist für eine Choralmelodie, die die ganze Gemeine mitsingen soll wohl zu kreuschend und unnatürlich. Dasselbe Lied soll auch auf die folgende Melodie, o Traurigkeit, o Herzeleid zu singen seyn! o wie unendlich schöner rührender und edler ist die, die wieder nur den Umfang einer kleinen Sechste hat. Der Ton g mol in dem dieser Choral einhergeht, ist auch weit zweckmässiger zu einem Klagelied als das rauhe kreischende Fis mol, des Kirnbergerschen Chorals. Zum Beweise wie eine Harmonie richtig, und doch nicht natürlich und angenehm wirkend seyn kan, vergleiche man diese des Herrn Kühnaus mit Grauns Harmonie für dasselbe Lied in seinem Tode Jesu. Man wird auch bemerken daß Graun die Terze im Dominantenackord, die H. K. hier dreimal in der Tiefe nahe am Baß hat, jedesmahl oben in der Altstimme hat. Der Schluß in der harten Tonart paßt hier wie, der gar nicht: Graun hat ihn zwar auch, bey dem diente er aber zum Uebergang für den entgegengestellten Gesang: Weinet nicht.

In dem eilften Choral aus f. schließt die Harmonie mit der Wiederholung fünfmahl hintereinander in der Tonica. Wenn H. K. sich auch nicht gleich bei dem ersten Schluß von der Tonica entfernen wollte, so hätte er den fünften Schluß doch sehr füglich nach d mol leiten können. Die Lage der Stimmen in dem lezten Absatz scheint mir auch unwirkend zu seyn. H. K. bringt hier wieder und überhaupt sehr oft in diesen Chorälen die Terz auf dem Dominantenackord vor dem Schlußackord, tief nahe beim Baß zu liegen. Das macht diesen wichtigsten Ton im Ackord aber unkräftig: er füllt weit mehr in der Altstimme. Auch bekomt hier die Tenorstimme einen natürlichern Gang und der freilich ziemlich autorisirte, aber doch wiedrige Sprung von e nach b wird dadurch vermieden wenn die Terz oben zu liegen kömt. Ich will das Original und meine Aenderung hersetzen.



Ueberhaupt scheint H. K. das höchst bedeutende der verschiedenen Lagen der Stimmen, der weiten und engen Harmonien, nicht genug zu achten. Er scheint nur die Reinigkeit der Harmonie, die Vermeidung von Quinten und Octaven allein vor Augen zu haben.

In dem zwölften Choral ist die Harmonie des dritten Absatzes vom Ende gar zu gezwungen und unsangbar.

Dieses mag genug, seyn zum Beweise daß diese Bearbeitung unsrer Choräle noch nicht die Vollkommenheit hat, die jeder ächte Kunstfreund schon lange ihnen wünscht. Daß indeß über die eigentliche Regelmässigkeit und Reinheit der Harmonie nichts zu erinnern gewesen, ist von der andern Seite auch wieder ein Beweis, daß H. K. in gegenwärtigem leichtfüßigem Kunstzeitalter vor sehr Vielen geschickt ist, in diesem Fache zu arbeiten und daß er, wenn er sich auch um das Studium des Effects und der Ausführung mehr bekümmern wird, und dann nicht ermüdet den Chorälen die letzte Feile der Kritik zu geben, er wohl dahin gelangen wird, uns ein vollkommenes Choral zu liefern. Es freut mich auch, daß eine so ansehnliche Anzahl Prenummeranten — es sind gegen 700 — ihn zu dieser Arbeit aufmuntert, und daß unter den Prenummeranten der größte Theil aus Musicken und Schulmännern besteht, die gewiß alle mit mir die Fortsetzung sehr wünschen werden. H. K. hätte auch wohl künftig auf dem Tittel anzumerken, daß die Choräle nicht von ihm selbst gemacht, sondern nur von ihm harmonisch bearbeitet und herausgegeben worden und von allen Chorälen deren Verfasser bekant sind, ihren Nahmen hinzuzufügen, wie er es bey einigen Lutherschen gethan. Die Choräle sind doch bis izt das Schönste und Größte so wir Deutsche in der Kunst aufzuweisen haben, und ihre Verfasser verdienen daher vorzüglich der Nachwelt überliefert zu werden.

Entwurf einer neuen und leichtverständlichen Musiktablatur deren man sich in Ermangelung der Notentypen in kritischen und theoretischen Schriften bedienen kan, und deren Zeichen in allen Buchdruckereyen vorräthig sind von J. A. P. Schulz. Berlin bei Rellstab.

Diese kleine Schrift verdient allgemeine Aufmerksamkeit bei musikalischen Schriftstellern und Kritikern. Die Schwierigkeit für diese, ihre Lehren und Urtheile mit Beispiele zu belegen, weil nur wenige Druckereien auch Noten drucken, und diese auch so viel Raum in der Schrift einnehmen, hat Herrn C. S. auf den Gedanken gebracht eine Musikschrift zu suchen, zu der man keine andere Zeichen bedurfte als die sich in allen Druckereien finden. Dies ist ihm auch in der Ausführung so gut gelungen, daß er fast durchaus sehr viel in die Augen fallende Analogie mit unserer gewöhnlichen Musikschrift hat beobachten können, und daß auch jeder Setzer, nach einer für ihn hinzugefügten kurzen und deutlichen Anweisung, die neue Musikschrift mit geringer Mühe wird setzen können. H. C. S. hofft auch, und ich hoff' es mit ihm, daß diese neue Musikschrift, die nicht die Hälfte des Raums der alten einnimt, die Bekantmachung solcher vollständigen Partituren erleichtern wird, die mehr zum Studium für Künstler, als zum öftern praktischen Gebrauch bestimt sind, und die der unmässige hohe Preiß des Notendrucks und die dazu nöthige Menge starken Papiers in Deutschland izt fast unmöglich macht. Ich würde hier gerne das Wichtigste aus dieser interessanten Schrift im Auszuge hergesezt haben: der Raum erlaubt es mir aber nicht; auch muß man die Schrift ganz lesen und haben; und man kan sie so leicht haben.

Von

III.

Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beitrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie von D. G. Türck. Halle auf Kosten des Verfassers: in Kommission bey Schwickert, in Leipzig und Hemmerde in Halle. 1787.

Diese wohlgeschriebene Schrift enthält eine gründliche und praktische Anweisung für Organisten. Der V. Beherzigt den wahren Zweck der Kirchenmusick, macht auf die herrschenden Fehler und Abgeschmacktheiten vieler Organisten aufmerksam und lehrt auf dem rechten Wege mit Einsicht und Erfahrung, wie ihnen abzuhelfen und was ein Organist überall zu wissen und zu thun habe, wenn er seine Pflicht erfüllen will. Diese Schrift muß jungen angehenden Organisten um desto schätzbarer seyn, da der V. die Schriften **Bachs, Sulzers, Kirnbergers, Marpurgs, Adelung, Mathesons**, und anderer alten und neuen Musiktheoristen zweckmässig benuzt hat, und sie dadurch in einem sehr guten deutlichen Vortrage die Lehren und Urtheile jener Männer, deren Wercke ihnen oft lange fremd bleiben, so weit sie ihre Kunst betreffen kennen lernen. Auch dem Künstler und Kunstkenner, dem diese Schrift nichts neues lehren sollte, wird doch die Ordnung und Zweckmässigkeit in allen Theilen angenehm seyn, und manches neue treffende Beispiel von Organistenunsinn und Geschmacklosigkeit wird ihn nicht blos belustigen, sondern ihn auch wohl mit neuem Interesse für die Verwahrlosung eines so wichtigen Theils der Kunst beleben. Der V. wundert sich mit Recht, daß so viele Schriftsteller, die über andre Gegenstände der Kunst so viel schreiben, diesen Gegenstand, in neuern Zeiten so unbehandelt lassen, und er verdient destomehr Danck, daß er ihn mit so glücklichem Fleisse behandelt hat. Oft sieht sich der V. nach der Natur der Sache genöthigt die Organisten auf ihr richtiges Gefühl zu verweisen. Das ist nun aber leider eine desto mißlichere Sache, da so wenige der ungebildeten Menschen ein solches Gefühl haben, das sie richtig führen könte; und wir in unsrer Kunst so äusserst wenig gründliche Kritick des Wahren und Schönen haben, daß man ihnen so leicht kein einziges Werck ausser Sulzers kostbaren und sehr vollständigen **Theorie der schönen Künste** anweisen kan, durch dessen ächten Gebrauch sie entweder ihr Gefühl berichtigen oder wenigstens ächte Critick sich erwerben könten. Herr Capellmeister **Schulz**, der zu spät an **Sulzers Theorie** Antheil nahm (bekantlich erst beim Buchstaben S.) wäre ganz der Mann, der uns mit solchem Werke beschenken könte; u. hoffentlich thut ers noch. Es wäre zu wünschen gewesen daß Hr. **Musikdirektor Türck** sich in seiner Schrift, der neuen Art zu notiren bedient hätte, die H. **Schulz** neuerlich in der obenangezeigten Schrift zu solchen kritischen Schriften angerathen. H. T. hat bedenken getragen die häufigen Beispiele in Noten abdrucken zu laßen, weil der Preis der Schrift, die er mit allem Recht in vieler Hände wünscht, dadurch ansehnlich erhöht worden wäre, und hat sich also der Buchstaben bedient, mit denen die Noten benant werden. Dieses ist bei mehreren Stimmen unter einander fast eben so schwer zu lesen, als es freilich im Anfange Schulzens Bezeichnung auch seyn muß: indeß wäre dadurch diese beßere Art vielen sehr bekanter und geläufiger geworden. Ich würde gewiß kein Bedenken tragen sie auch für dieses **Magazin** sogleich anzunehmen, wenn nicht bereits in vier Stücken die Beispiele in Noten abgedruckt wären, und ich der ganzen Sätze wegen, die ich nicht bloß zum Nachsehen, sondern wirklich zum Singen und Spielen abdrucken laße, doch immer der Notendruckerey bedürfen würde.

IV.

Te Deum Laudamus, posto in Musica dal signor Carlo Enrico Graun. fù maestro di Capello de Federigo il Grande aggiustato pel Clavicembalo da. G. C. F. Rellstab. Berlino alle spese e colle lettere di Rellstab.

Dieses Meisterwerck izt noch beurtheilen oder auch nur loben zu wollen wäre Thorheit, da es die Nation bereits seit dreißig, vierzig Jahren als eines der ersten Meisterwercke und als das vorzüglichste unsers verewigten **Grauns** verehrt. Ich zeige also hier nur den **Clavierauszug** an, den viele längst gewünscht haben, und der von recht

guten Händen angefertigt worden. H. R. zeigt sich auch hiedurch als ein eifriger Kunstfreund und wohlunterrichteter Kenner der Kunst. Der Clavierauszug ist zweckmäßig und gut. Da indeß die Chöre den vorzüglichsten Theil dieses Wercks ausmachen, so wäre zu wünschen gewesen daß H. R. etwas mehr Raum nicht gescheut hätte, und die vier Singstimmen in den Chören, auf 2 Linien zusammengezogen hätte abdrucken laßen. Es finden sich doch wohl öfterer drey, vier Sänger um ein Clavier herum, die mehrere Stimmen singen mögen und können, und die damit unzufrieden seyn werden hier nur die beiden Oberstimmen finden. Diesem wird indeß dadurch gewissermaaßen abgeholfen, daß die vollständige Partitur auch gedruckt zu haben ist. Die beiden Fugen hat H. R. sehr wohl auf 2 Linien gebracht und sie dadurch auch für den Orgelspieler brauchbar gemacht. Auch wär es bequemer für den Clavierspieler gewesen, den Diskant und Baß dicht übereinander zu setzen u. der Singstimme die oberste Reihe zu geben. Doch das sind Kleinigkeiten, die den Danck des Publikums für die Herausgabe und gute Besorgung des Clavierauszuges nicht vermindern dürfen.

V.

Choeurs d'Athalie, dediès a S. A. R. Madame Louise Auguste Princesse de Dannemark, mis en musique par J. A. P. Schulz. à Hamburg chez Hoffmann, 1786.

Chöre und Gesänge zur Athalia von Racine. Clavierauszug der Partitur von J. A. P. Schulz, herausgegeben von C. F. Cramer. Kiel beim Herausgeber, und Hamburg bey Hoffmann 1786.

Das Deutsche Publikum kan Hrn. Pr. Cramer für die vollständige Herausgabe dieses Meisterwercks nicht genug danken. Ich vergesse daß Schulz mein Freund ist — Vielleicht wärs klüger als solcher vor dem Publikum zu schweigen, und überlasse mich der ächten innigen Freude, die dieses schöne Werck mir bey jeder Aufführung bey jedem neuen Durchblicken so rein und unvermischt gewährt. Schon bey der Ankündigung der Herausgabe habe ich in öffentlichen Blättern gesagt, es sey ein Werck, daß an Wahrheit, reiner Kunstschöne und ächtem gutem Geschmack vielleicht bis izt nicht seines gleichen hat, und wiederhole dieses Urtheil hier mit neuer und voller Ueberzeugung.

Der Raum gestattet mir nicht das ganze Werck so zu zergliedern, wie ich es zu meinem eignen Vergnügen und zum Gewinn junger Künstler thun möchte, aber was auf mich ganz vorzüglich gewirket hat, will ich hier anzeigen.

Die Ouverture thut vorzüglich durch das kühne Gemisch von mannichfaltigen Bewegungen in den verschiedenen Figuren von sinkopirten, gebundnen, aufgehaltenen, nachgeschlagenen, schnellen und längern, gestoßenen und geschlifnen, gleichen und punktirten Noten, Harpeggio's und Schwärmern — ächt theatralische Wirkung, und was in jedem Stück anderer Art ein wahrer Fehler seyn würde, ist hier wahre Schönheit. Sie ist im Ganzen in Glucks Geist geschrieben; nicht kopirt, aber man fühlt unverkennbar durch, welchen starken und richtigen Eindruck Glucks Theatermusick auf S. gemacht.

Das erste Chor ist an Pracht und Klarheit, an Wahrheit und Lieblichkeit in seinen Zwischensätzen unübertrefbar. Es ist eine Freude für den beobachtenden Künstler zu sehen wie der ächte Künstler von tausend Mitteln die er in Händen hat nur eins und immer gerade das rechte wählt. Ein Männchen, der nur durch die Augen mahlt, pinselt euch alle Farben, alle Blumen des Feldes, alle Vögel des Himmels auf Eine Leinwand und leckt daran bis er seine kleine liebe Augenweide darinnen findet; hängt ihr die Leinwand an ihren Ort und ihr steht an eurer Stelle, seht ihr nichts als ein verworrenes Farbengemisch. Der ächte Künstler, in dessen Seele Moment und Wirckung immer gegenwärtig lebt, wirft zwey drey grosse Massen hin; und fragt ihr, was soll das? heißt er euch das Ding an seine Stelle setzen, heißt euch hintreten wo ihr stehen sollt, und nun staunt ihr ob seiner Schöpfung. Eben so der ächte Theaterkomponist. Suche nach junger Künstler und lerne; findest du es in dem Chor nicht selbst, so soll es dir verborgen bleiben und deine Bestimmung ist nicht Künstler zu seyn.

Der

Der zweite Akt fängt mit einem süssen Cantabile an von einer Violin und einem Violoncell begleitet. Das Violoncell hebt mit einer lieblichen Melodie an, und führt dieselbe fort, die Singstimme kömt bald mit einer Gegenmelodie dazu, der es, allein gesungen, gewiß niemand ansehen soll daß sie gesucht ist um mit der andern sich zu vereinen; die Violin durchwebt beide Melodien mit kleinen reizenden Zwischenspielen bis sie am Ende alle drei sich vereinen. Und das alles macht ein so leichtes frisches Ganze aus, wie der Bach und über ihm hängende Zweige und der liebliche Sänger auf den Zweigen: man fühlt lebendige Schöpfung und athmet glücklicher. So findet das eintretende heitre Chor das Herz des Zuhörers und überschüttet es mit Wonne. Der erste liebe Gesang wird dann zweistimmig, verstärckte Begleitung tritt ein, die der stärckeren Strophe gebührte. Das Chor fällt von neuem ein und wird weiter ausgeführt, und füllt nun das ganze erschloßene Herz. Aechte Kunstökonomie und durchdachte, tiefgefühlte Zusammensetzung!

Die folgende Anrufung ist von ganz besonderer Wahrheit und Kraft im Ausdruk und der Plan meisterhaft durchgedacht. Recitativ und Gesang, einzelne Stimmen und mehrere und das ganze Chor sind so zweckmässig, so immer an ihrer rechten Stelle, daß man glaubt die Verse wären mit solchen Plan aus der Seele des Dichters hervorgegangen. Die lebhafte Bewegung und starck accentuirte Declamation, womit zwischen den klagenden Gesängen, die Gottlosen redend eingeführt werden, macht diese Stelle gewaltig heraustreten. Fein und edel gefühlt und gedacht ist es vom Komponisten daß er die folgenden Verwünschungsworte mehr klagend und stillschauerlich, als wüthend und eigentlich verwünschend gehalten. Die Wirckung des darauf folgenden Allabreve wird dadurch auch schön gehoben; der frohe Eifer, man möchte sagen die heilige Wuth, mit der das Volk ihr Recht Ihn zu singen und Ihn in seiner Klarheit zu sehen behauptet, ergreift den Zuhörer doppelt starck, und die edle Kunst lohnt hier gar schön dem edlen Künstler. Auch in dieser kleinen Fuge denn es ist mehr als ein blos immitirender Saz — zeigt H. S. weise Theaterökonomie. Es wäre ihm, der die Kunst mit all ihren Künsteleien in seiner Gewalt hat, leicht gewesen eine Menge der bekanten und mannigfaltigen harmonischen Künsteleien anzubrigen, die aber gewiß auf dem Theater keine Wirkung gethan hätten, und so begnügete er sich damit nicht weiter zu gehen, als mit voller Klarheit bestehen kann. Demohngeachtet sieht man nicht weniger den vollendeten Künstler darinnen; es versuche einer, der nicht auch im Stande ist eine vollständige Fuge zu schreiben, einen solchen Saz, und überall wird man ihm das Erzwungene und Ungerechte ansehen.

Im dritten Akt läßt H. S. mehrere starke Stellen den Schauspieler redend declamiren, und begleitet sie nach Art der Melodramen mit Instrumentalmusick. Er erreicht dadurch neue und für die Folge stärkere Wirckung. Racine hat ihn durch seine Bemerkungen über sein eigen Werck darauf gebracht, wie H. S. in einem kurzen Vorbericht selbst sagt. Das starke schön gearbeitete Chor so darauf folgt, thut durch die Wahrheit, mit der so verschiedene Empfindungen und Vorstellungen so äusserst treffend ausgedruckt werden, ausserordentliche Wirkung. Ihm folgt ein Duett, daß ein wahres Muster für Characterduetten ist. Zwey ganz verschiedene Empfindungen werden da mit voller Wahrheit zugleich ausgedrückt: die Diskantstimme geht in langsamer Bewegung und in der weichen Tonart, die Tenorstimmen in lebhafter Bewegung und in der harten Tonart einher, und wo sie endlich zusammen kommen, behält die Oberstimme durch die Deklamation in der Tiefe und dem steten Modulieren nach der weichen Tonart, auch durch lange haltende Noten, wobey die Unterstimme lebhafte Passagen hat, ihren Character — wie schön und ungezwungen diese beidenso entgegen gesezten Charactere verwebt sind zu einem kunstmässigen Ganzen muß man hören und fühlen. Wem es die Töne nicht sagen, dem sagen es meine Worte gewiß nicht. Ich werde ohnehin schon zu umständlich für meinen Raum, und muß abbrechen so gerne ich noch manches über so manche hervorstehende Schönheit des vierten Akts sagte. Um nach dem fünften Akt das erste Anfangschor wiedernehmen zu können hat H. S. zum Schluße der Tragödie 2 Verse hinzugefügt die zum neuen Lobgesange auffordern. Das schöne Majestätische Chor thut da doppelte Wirkung. Berlin hat nun Hoffnung dieses Meisterwerk durch die Vermittelung der neuen Direction des deutschen Theaters auch auf seinem Nationaltheater zu sehen. Eigentlich hat H. S. diese Chöre für das französische Theater des Prinzen Heinrichs in Rheinsberg komponirt, und daran mag unser deutsches Publikum denken, wenn ihm hie und da manche Wendung der Melodie oder auch des Basses zu französisch vorkommen sollte, und mag sich auf diesem schönen Wege daran gewöhnen. Denn es ist ein wahrer Vorzug den viele alte französische Melodien haben, daß sie durch größere Verschiedenheit in den Schlüssen und in den melodischen Fortschreitun-

tungen mit mehr Energie und hervorstechendem Character singen, als es mit der gehaltenen und betrillerten Secunde vor dem Schlußtone, über dem Dominantenackorde geschehen kan.

Es ist eine neue Verbindlichkeit die das deutsche Publikum dem Herrn Prof. Cramer hat, daß er zugleich den deutschen untergelegten Text bekant gemacht und ihn dem Clavierauszuge beygefügt, auch dabey die schöne Uebersetzung des ganzen Stücks hat abdrucken lassen. Unsre Theater werden dadurch in den Stand gesezt das Stük zu geben. Der Gebrauch dieser Musik schränkt sich auch nicht blos aufs Theater ein. Unsere hiesigen Liebhaber-Concerte haben sie bereits mit dem besten Erfolg aufgeführt und selbst in Gesellschaft kan man bei einem guten Forte Piano das hie und da die Blasinstrumente ersezt, mit wenigen Singstimmen und zwey Violinen, Bratsche und Baß diese Musick mit gutem Erfolg ausüben. Es ist ein auszeichnendes Verdienst solcher klaren und natürlichausgedrückten Kompositionen, daß sie in der Ausübung viel verliehren können und doch noch viel Wirkung thun. Dahingegen gesuchte, gekünstelte und verworrene Arbeiten ganz besezt und mit äusserster Genauigkeit ausgeführt werden müssen, oder sie bleiben ganz ohne Wirkung.

Es ist bei der Art wie das deutsche Publikum die schöne Kunst behandelt, alles was der heisseste Kunsteifer nur wagen und thun kan, ein solches Werck, größtentheils aus Chören bestehend, in vollständiger Partitur, samt beigefügtem recht sorgfältig und vollständig gemachten Clavierauszuge herauszugeben. Ich hoffe indeß das Publikum wird Herrn Cramer für Reue sichern und ihn aufmuntern uns mehrere solcher Meisterwerke zu liefern, und sich auf diese Weise eifriger und sinniger für Schulzens Werke beweisen, als unsre deutschen Höfe es für seine Person gethan. — Er geht nach Coppenhagen als Capellmeister und das deutsche Vaterland, das ihn sich bilden und vervollkomnen sahe, verliert ihn in seiner schönen vollen Reife.

Clavier-Magazin für Kenner und Liebhaber herausgegeben von J. C. F. Rellstab I. II. Vierteljahr (einen Band ausmachend) Berlin in der Rellstabschen Musikhandlung 1787.

Diese interressante Samlung enthält an Clavierſachen: eine Sonate mit der Flöte von Angiolini, eine Sonate für Harfe oder Forte Piano von Friedrich Benda, 2 Menuetten von Ditters, ein Adantino mit Variazionen von Fasch, ein Allegretto von Gürlich, ein Divertimento (bestehend aus einem Presto.) 2 Menuetten und ein Andantino mit Variazionen von Hayd'n, 4 Charakterstücke von Rellstab, eins von Schulz und eins von Zelter; und an Singesachen ein französisches Lied von Angiolini, ein deutsches Lied von Bertuch, eins von Gürlich, 2 von Kannengiesser, eins von Naumann, eins von Pfüller, 6 von Rellstab, eine komische Serenate unter dem Nahmen Schlutezius Hilarius, 9 deutsche Lieder und ein französisches Lied von Schulz, 3 deutsche Lieder von Starzer und 2 von Zelter.

Unter den Clavierſachen Zeichnen sich die Variazionen von Fasch ganz vorzüglich aus. Sie sind reich in Erfindung und Phantasie nnd Muster in der harmonischen Behandlung und in der ächten Claviermanier. Schon das Thema verdient durch seine Mannigfaltigkeit an Harmonie vom jungen Künstler beherzigt zu werden. Gemeinhin berühren die Variazionenthemate nur den Hauptton und die Quinte, und haben oft von Anfang bis zu Ende keine anderen Schlüsse als im Hauptton; ein Fehler der doppelt lästig wird, da die Modulation in jeder Variazion immer dieselbe bleibt. Man sehe aber hier wie ganz anders in beidem. Sie fordern eine sehr fertige Hand oder eigentlicher zu reden zwey sehr fertige Hände; und wer diese noch nicht hat kan seine Hände an keinen bessern Stücken üben. Sie sind auch einzeln zu haben.

Benda's, Rellstabs, und Zelters Stücke zeichnen sich durch Correktheit aus. In den Charakterstücken, als solche scheint mir viel Willkühr und Caprice zu herrschen. Wenn man sich begnügt den herrschenden Charakter eines Stücks anzugeben, so kan man jedem musikalischen Stück das nicht ganz wiedersinnig zusammengesezt ist irgend eine Benennung geben. Bey der grossen Unbestimtheit des musikalischen Ausdrucks, so bald er über Leid und Freude hinausgeht, kan man auch wohl oft demselben Stück eine ganz andere Benennung geben. Will man sichs aber gar erlauben in Einem Stück Stolz, Zärtlichkeit und aufbrausende Hitze, und in einem andern Leichtsinn und Hang zur Schwermuth zusammen zu finden, oder zu bringen, ja dann sind

gar

gar alle möglichen auch die wiedersinnigsten Zusammensetzungen wahre Charakterstücke. Unter diesen Charakterstücken scheinen mir nur **Schulzens naiver Scherz und Rellstabs edle Zärtlichkeit** innere Wahrheit zu haben. Und doch muß ich mir aus **Schulzens** Stück die Stelle im C mol in der zweiten Hälfte wegdenken, wenn das **Ganze** durchaus wirklich naiven Scherz ausdrücken soll: ich kan mir dieses Klagende hier nicht anders erklären als wie kleine kokette Grimasse (die die französischen jungen schönen Tänzerinnen so allerliebst auszudrücken wißen) das ist aber, wenigstens für uns Deutsche, nicht mehr **naiver Scherz**. Und aus Rellstabs **Edler Zärtlichkeit** müssen für mich zu ganzer Wahrheit die beiden ersten Takte des zweiten Theils wegbleiben, die eben so gut im **Eigensinn** stehen könnten, als die vier lezten Takte in der ersten Hälfte des **Eigensinns**, die mir eigentlich nur allein den Eigensinn wahr auszudrücken scheinen. Willkührliche Halte thun es nicht, und sind überall anzubringen; geschwinde gleichlaufende Töne auch nicht: Streit zwischen beiden Händen auch nicht u. s. w. Die Modulation, mit der in der edlen Zärtlichkeit vom Ende des ersten Theils wieder zum Anfang übergegangen wird könte auch wohl im **Leichtsinn** Platz finden. Und wenn ich mir das nun so vollendet als **edle Zärtlichkeit** spiele, und spiele es in verschiedener Stimmung, mit verschiedenem Vortrage, geschiehts doch wohl, daß es mir ein Anderer für **schmeichelndes Bitten** oder für **großmüthiges Verzeihen** oder wohl gar für **wollüstiges Behagen** nimt.

Leichtsinn und **Hang zur Schwermuth** kan wohl in Einer Person zusammen seyn, aber wohl nie bey dieser Person in Einem Moment, oder so schnell mit einander abwechselnd, daß es der Gegenstand einer momentanen Kunstbearbeitung seyn könte. Die Zusammensetzung kan also wohl moralische Wahrheit haben, aesterische hat sie gewiß nicht: oder sie müßte dahin abzwecken — einen dritten Charakter als z. B. **Wanwitz** auszudrücken — und so ists hier wirklich, es ist die Orphelia im Hamlet, wie sie in Einem Athem Lieder singt und dabey hüpft, und wieder Todesbetrachtungen anstellt. —

Rellstabs Charakterstück J. L. überschrieben, und im Regiſter **Stolz Zärtlichkeit und aufbrausende Hitze** benannt, ist ein sehr braves wohlgearbeitetes Clavierstück, das auch einen ächten Clavierspieler andeutet, aber Charakterstück ist es nicht mehr, als jeder andere Satz einer guten Sonate, der nothwendig auch irgend eine oder einige Empfindungen und Eigenschaften mehr oder weniger ausdrücken muß. So ist auch **Zelters** Clavierstück S. 5. sehr gut gearbeitet und selbstgedacht — warum es aber la Malade heißt weiß ich nicht. Soll ich mir dabey alle Zustände der Kranken denken, wie sie stöhnt und klagt, und dann wieder Trost schöpft, und dann sich auch wohl wieder vergißt und davonläuft und sich dann wieder ärgert, daß man sie für eine eingebildete Kranke halte? das alles kan man in dem Stück finden, wenn man durchaus alles auf eine Kranke beziehen will. Ich lasse aber die Krancke ungestört, und genieſſe von ihr ungestört dieses brave Clavierstück als solches.

Die **Haydenschen** Clavierſachen in dieser Sammlung sind entweder nicht von unserm ächten Einzigen, oder sind wenigstens nicht von ihm selbst fürs Clavier gesezt. Das lezte gilt auch wohl von **Ditters Menuetten.**

Unter den Singesachen erfreuen **Schulzens** Lieder vor allen das Herz: und unter diesen vorzüglich: **Selma** S. 4. — herrlich deklamirt! — **der arme Kukuk** S. 11. und **Frühlingslied eines gnädigen Fräuleins** S. 91. beide ächt komisch, und ganz vorzüglich das ganzdurchkomponirte Gedicht S. 72. Um ganz wahr deklamiren und nach Gefallen der melodischen Ruhe pflegen zu können, hat H. S. das Joch des Tacks und des Rythmus abgeworfen, und das ganze Stück ohne Tactabtheilung und ängstliche Berechnung der zweyer dreyer und vierer aus voller Seele gesungen. Es ist von grosser Wahrheit und Kraft: und so sich einer an der Takt und Rythmusfreiheit stößt, dem sey es gesagt, daß nach dieser Melodie weder marschirt noch getanzt werden soll, auch soll sie von keiner Gemeine abgesungen und von keinem Orchester begleitet werden. Es sey also dem Glücklichen, der hier einsam in Thälern wandelt vergönnt der Vorzeit Bilder zu genieſſen, wie sie die fesselfreye Phantasie ihm bringt, und die heisse Fülle seines Herzens in freye Lüfte frey auszuhauchen. — Doch ich werde zu umständlich und kan also von den übrigen Liedern von denen sich viel Gutes sagen ließe, nur überhaupt versichern, daß kein schlechtes Lied darunter ist, bis auf den Spaß des Hrn. **Schlutetius Hilarius**, der nicht kunstmässiges zu spaſſen versteht. Ueber solche Dinge wie der Baß am Schluß versteht der Künstler keinen Spaß; eben so kunstmässig und noch ein gut Theil poßierlicher in Herrn S. H. Manier wäre der Spaß wenn statt des Basses drunter stände hier legt man sich mit dem lincken Ellbogen ins Clavier. So wie bey jedem auch noch so tollem Witz des Dichters doch eine gewiße Wahrheit, selbst bey dem muthwilligſten Verstoß gegen die Wahrheit, zum Grunde liegen muß, wenn es nicht aufhören soll Poesie zu seyn; so auch in der Kunst. Man kan vorsetzlich gegen die Regel und gegen das Ohr verstoßen, aber beim Verstoß selbst muß Ohr und Regel zum Grunde liegen und zur Richtschnur dienen.

Noch muß ich anmerken, daß diese Sammlung auch in Herrn Rellstabs eigner Notendruckerey sehr gut und sauber gedruckt ist, und auch einen sorgfältigen Correktor gehabt hat. H. R. macht sich durch die gute Auswahl der Stücke und durch die baldige Fortsetzung dieser interressanten Samlung auch als Herausgeber das musikalische Publikum gewiß verbindlich.

Musikalische Anekdoten von Friedrich dem Grossen.

Als Friedrich der Grosse aus dem siebenjährigen Kriege nach Berlin zurück kam und sich anfänglich in Charlottenburg aufhielt, befahl er, die K. Capelle sollte in der Charlottenburger Schloß-Capelle das Graunsche Te Deum aufführen. Man berichtete: die Orgel sey von den Russen sehr beschädigt worden und es gehörten einige Wochen dazu sie auszubessern. Der König sagte aber es könne so lange nicht ausgesetzt bleiben und man sollte das Te Deum ohne Orgel aufführen. Jederman vermuthete ein grosses Danckfest veranstaltet zu sehen, es ward aber nichts weiter anbefohlen. Die Capelle versammelte sich an dem bestimten Tage und erwartete nun das Königliche Haus und den ganzen Hof zu der bestimten Stunde ankommen zu sehen. Der König kam allein, und blieb allein; setzte sich der Musik gegenüber in eine Ecke, winckte daß man anfangen sollte, und bey den stärcksten und rührendsten Stellen sah man ihn oft mit dem Schnupftuche vor den Augen. Da die Musik zu Ende war, verneigte er sich zu den Musikern als danckte er ihnen und ging still und allein wieder nach seiner Kammer.

Eben derselbe grosse gefühlvolle Mann, dichtete während dem letzten Feldzuge des siebenjährigen Krieges, eine Cantate auf den Tod seines Freundes Jordan; schickte sie nach Berlin, daß der damalige italiänische Hofdichter sie ins italiänische übersetzen und Graun sie in Musik setzen sollte. Bald nach seiner Rückkunft aus diesem ihn verewigenden Kriege, ließ er die Cantate in seiner Kammer aufführen. Da die Cantate zu Ende war, ging er, ohne weiter musiciren zu lassen, stillschweigend und mit nassen Augen davon.

Der König war gewohnt vier bis fünfmahl täglich die Flöte zu blasen. Gleich nach dem Aufstehen war es das Erste, daß er nach der Flöte griff; Nach dem Vortrage der Cabinetsräthe, übte er wieder die Flöte; gleich nach Tafel wieder, und gegen Abend pflegte er die sechs Concerte, oder in den lezten 10 — 15 Jahren die 3 — 4 Concerte die er den Abend mit seinen Cammermusikern blasen wollte, vorher zu üben, so daß diese oft lange im Vorzimmer warteten, und ihn die schweren Stellen aus den Concerten, die sie ihm ackompagniren sollten, in seiner Kammer üben hörten. Die Morgenübungen bestanden gemeinhin in Abblasung einer langen Tabelle von Quanz, die aus mannichfaltigen Versetzungen der Tonleiter bestand. So bließ er erst die natürliche Tonleiter d e fis g a h cis d u. s. w. denn d fis, e g, fis a, g h, a cis h d, cis e, d u. s. w. denn d e fis, e fis g, fis g a u. s. w. denn d e fis d, e fis g e, fis g a fis u. s. w. durch alle Octaven, und dann wieder von oben hinunter, und eben so wieder mit den halben Tönen, und so täglich dasselbe. Merkwürdig ist diese Beharrlichkeit bei einer so trocknen Uebung, und wohl noch merkwürdiger war es, daß der König bey all diesen Uebungen und bei seinem lebhaften Charakter so wenig Fertigkeit in Schwierigkeiten, und selbst so wenig Feuer im Vortrage des Allegro's hatte. Und es war vielleicht ein sehr merkwürdiger Charakterzug, daß er das Adagio mit so vieler inniger Empfindung und mit einer so edlen rührenden Simplicität und Wahrheit vortrug, daß man es selten ohne Thränen hörte. Mir ist das Bravissimo beim Adagio oft auf den Lippen erstorben, und oft durchdrang der Gedanke mein Innerstes: wie ist es möglich, daß dieser gefühlvolle Mann oft nach Grundsätzen so hart erscheinen und handeln kan, daß die Welt ihn für einen harten gefühllosen Mann halten muß! und ist nicht vielleicht diese Unterdrückung und Ueberwindung seines eignen Gefühls um sicherer und fester den Weg zu wandeln, den tiefdurchdachter Plan und reiferwogene Grundsätze ihm vorzeichneten, sein größtes Verdienst, und die Unbekümmerniß um verkehrte Urtheile der Welt von seinem eigentlichen Charakter, seine königlichste Eigenschaft!

Da ich im Jahr 1775. zu meiner itzigen Stelle berufen wurde, und meine ersten Compositionen in Potsdam unter den Augen des Königs ausarbeiten mußte, und gewöhnlich nach Tafel zum Könige bestellt wurde, wo ich ihn schon die Flöte blasen fand, und wo er sich oft bis zur Stunde seines Concerts mit mir über Musik und Composition überhaupt, und auch über die Arbeit die ich ihm brachte unterhielt, gab mir der König mündlich die Erlaubniß seinem Cammerconcert, das ohne alle Zuhörer gehalten wurde, als Zuhörer mit beiwohnen zu dürfen. Da der König im zweiten Winter nach Berlin kam und hier während der Carnevalzeit seine gewöhnlichen Cammerconcerte hielt, sagte man mir, ich dürfe die mündliche Erlaubniß, die er mir in Potsdam und für Potsdam gegeben hier nicht benutzen, ohne besonders darum anzufragen. Nach der gewöhnlichen Art, mit der man selbst wenn er in Berlin war alles schriftlich verhandelte, schrieb ich also an den König und bat um die gnädige Erlaubniß auch in Berlin seinem Cammerconcerte beywohnen und ihn hören zu dürfen, und erhielt darauf folgende Antwort.

"Sr. Königl. Maj. von Preussen Unser allergnädigster Herr ertheilen Dero Capell-Meister Reichardt auf dessen "Anfrage vom 11ten dieses hierdurch in Antwort: daß er zum Cammer-Conzert, welches er ja so thun können, sich ein-"finden und dabey zugegen seyn könne. Berlin den 12ten Januarii 1777."

Friedrich.

In dem letzten bairischen Kriege hatte der König seit dem Ausmarsch aus Berlin, und während dem Sommerfeldzuge die Flöte wenig geblasen, ohnerachtet er Einen zur Baßbegleitung in den Solo's mit nach-Schlesien nahm; Er verlor im Sommer auch einen seiner vordern Zähne, und die Gichtgeschwulst in den Händen ward merklich stärker. So bald er im Winterquartier war, wollte er indeß wieder zu blasen versuchen, fand aber das es nicht ging; und als er das Frühjahr drauf wieder nach Potsdam kam, ließ er all seine Flöten und Musikalien einpacken, und sagte einst mit gerührtem Tone zu dem alten Concertmeister Franz Benda; "mein lieber Benda, ich habe meinen besten Freund verloren."

Der König komponirte auch, und das auf eine eigene Königliche Art. Er schrieb die Oberstimme in Noten auf und bezeichnete dabey mit Worten, was der Baß oder die übrigen begleitenden Stimmen haben sollten. Hier geht der Baß in Achteln, hier die Violine allein, hier alles unisono u. d. gl. diese musikalische Chiffersprache übersetzte dann gemeiniglich Hr. Agricola in Noten.

Ich werde in der Fortsetzung dieser Anekdoten, zu der mir, wie zu manchen andern interreßanten Artickeln hier der Raum fehlet, eine Probe solcher Komposition, nach dem Original abdrucken laßen.

J. F. Reichardt's
Musikalisches Kunstmagazin.

VI. Stück.

Auf den Tod des Ritter Gluck's.

Des Schöpfers des höchsten lyrischen Schauspiels.

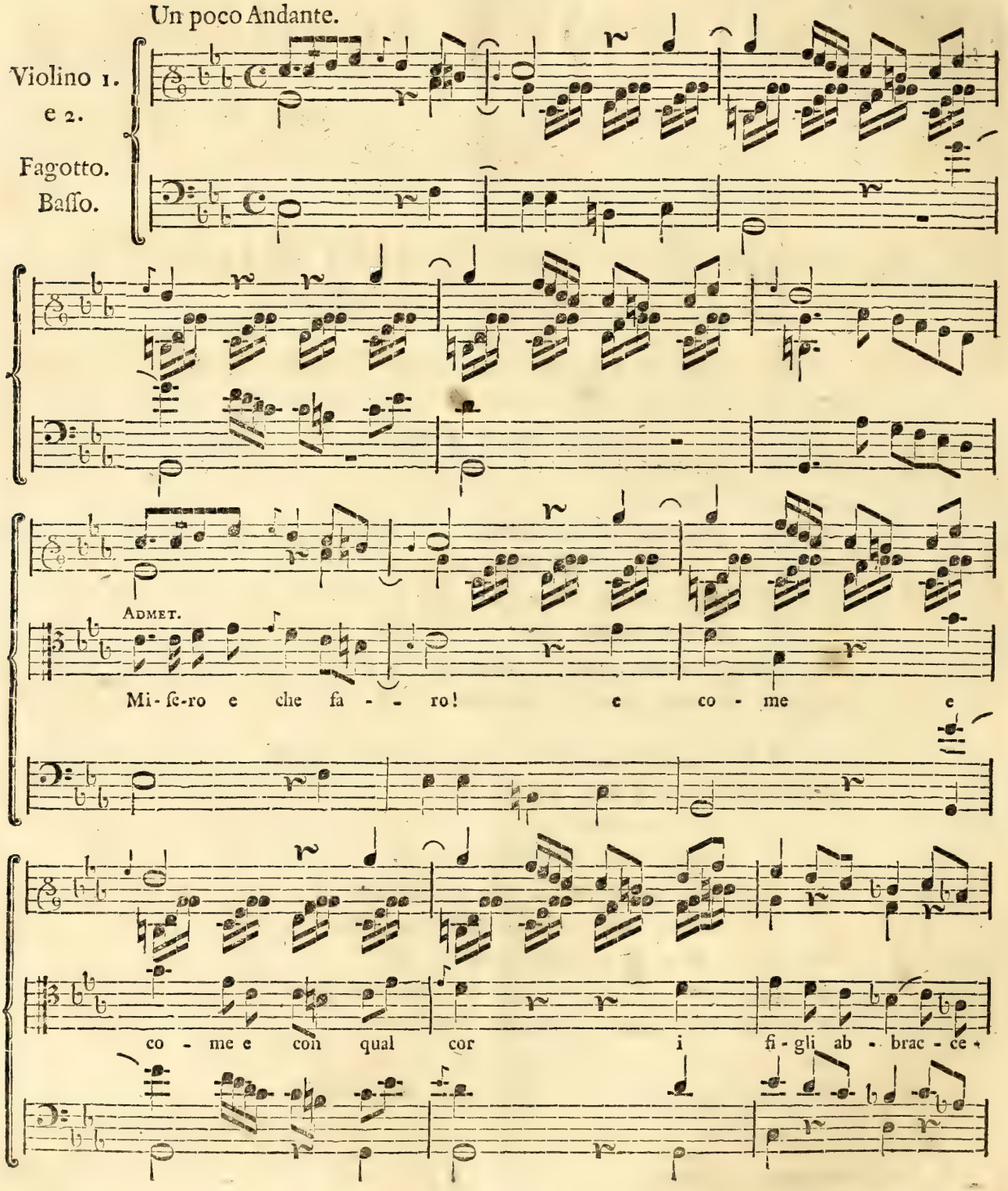
Der Schöpfer so schöner Schöpfung! auch er liegt im öden Grab'!
Der für die Schönste der Zauberkünste sich schwang auf die Höhe,
Die vor ihm Keiner erstiegen; der ihr zeichnet' die Bahn,
Die sicher führt durch Labyrinthe hindurch zum Ziele,
Die nur des kühnen Meisters Aug' von solcher Höhe
Mit freyem festen Blick durchschauet und festet auf immer —
Ach er mußte hinunter ins öde Grab, eh' Einer
Von uns ihn erreichte auf seinem Wege, der so viel leichter
Befolgt, als durchgebrochen wird! — Nun unser Dank
Und mehrerer Nationen Dank bleibt Dir gewiß,
So lang der Zauber unsrer schönen Kunst bestehet.

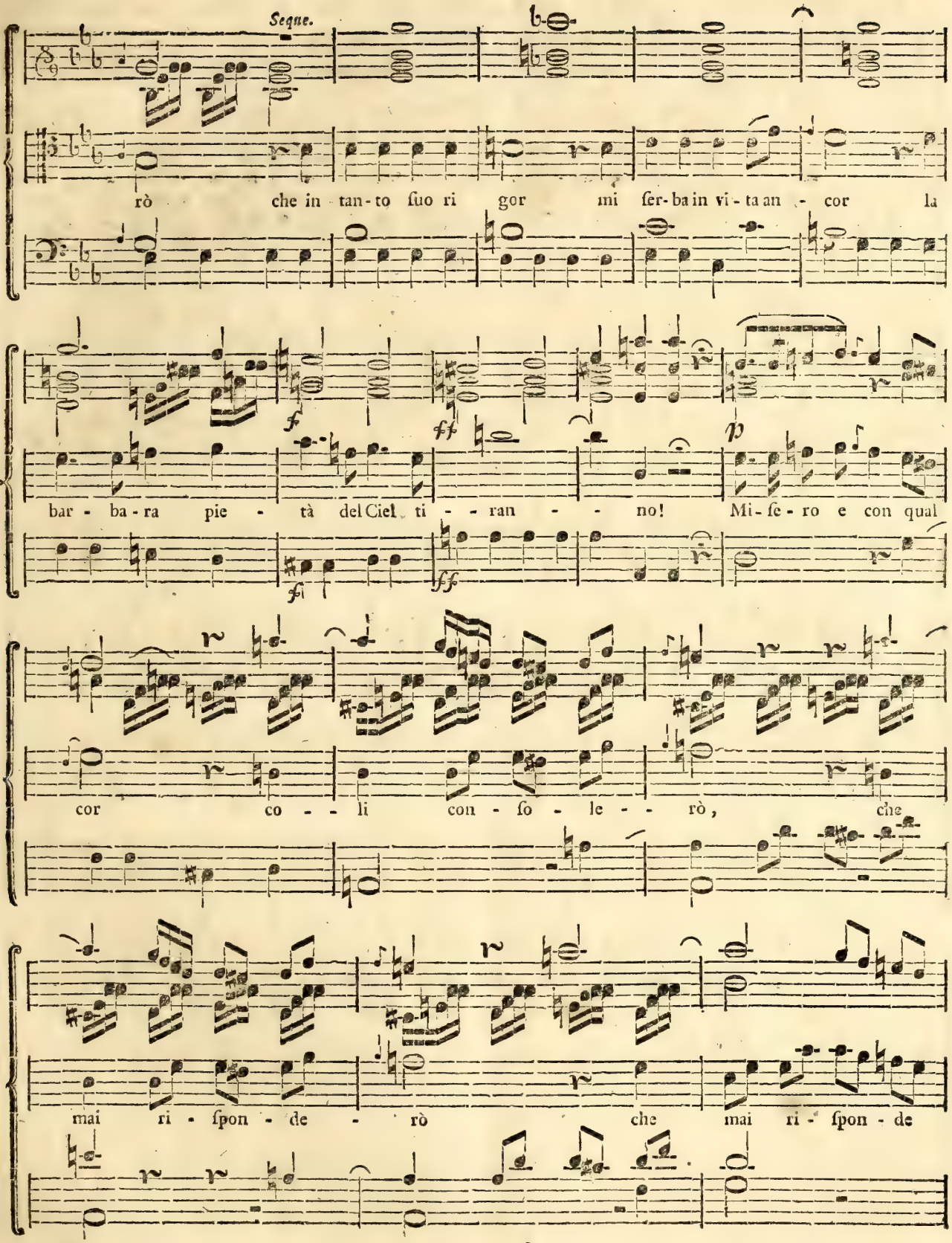
O daß nun auch ein deutscher Mann sich für der Künste
Edelste und Größte zu jener Himmelshöhe,
Von welcher die Erdenlabyrinthe alle und aller
Zauberkünste Bahnen nicht mehr gesehen werden,
Auf Händels Hallelujahschwingen kühn aufschwänge,
Und so der heiligen Kunst die ganze Vollendung gäbe,
Der Händel schon mit Riesenschritt entgegen ging!
Den segnen dann noch tausend seelige Menschengeschlechter,
Wenn aller Künste Zauber lange nicht mehr besteht,
Den segnet dann auch droben der Geist des von uns Geschiedenen
In jenen Welten des höheren Strebens und der Vollendung.

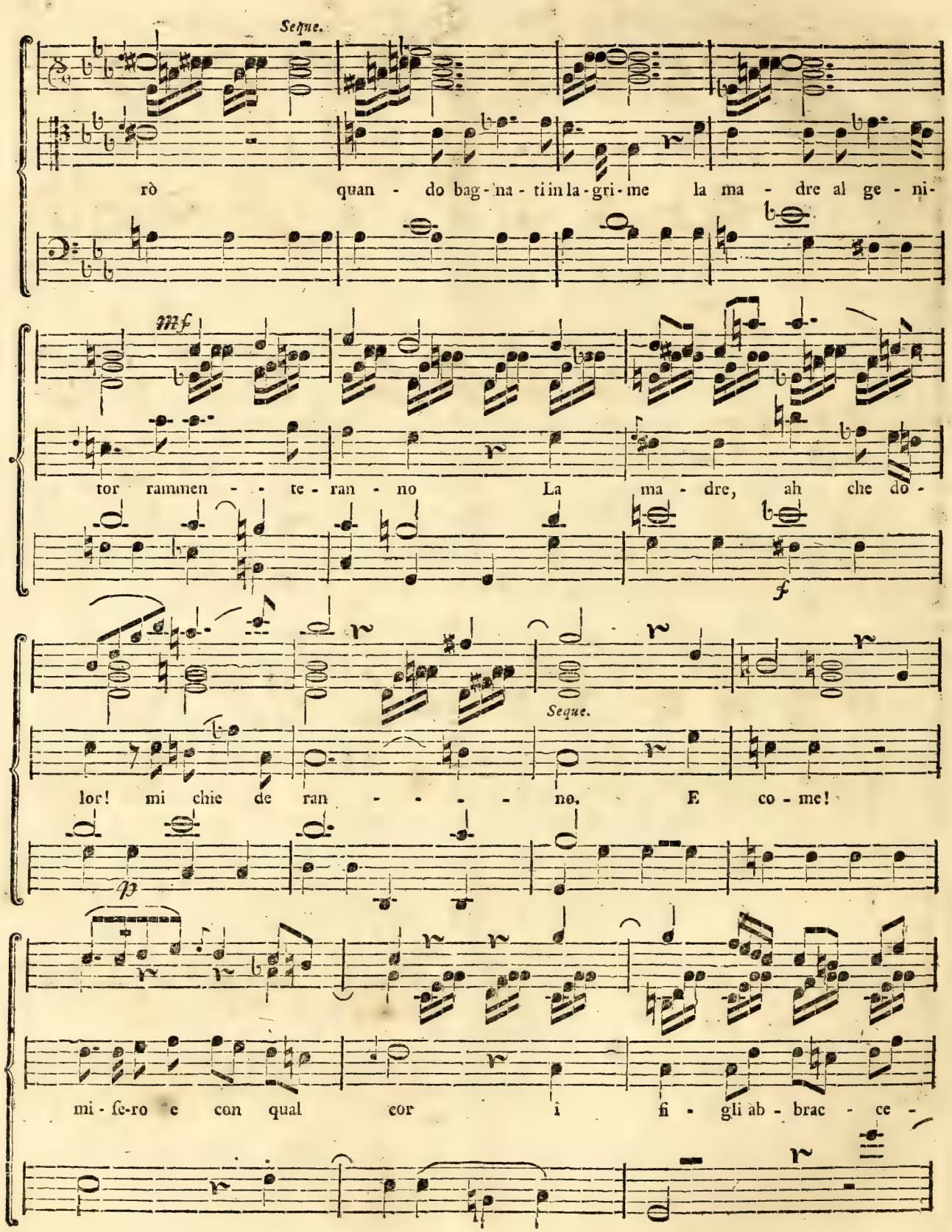
J. F. Reichardt.

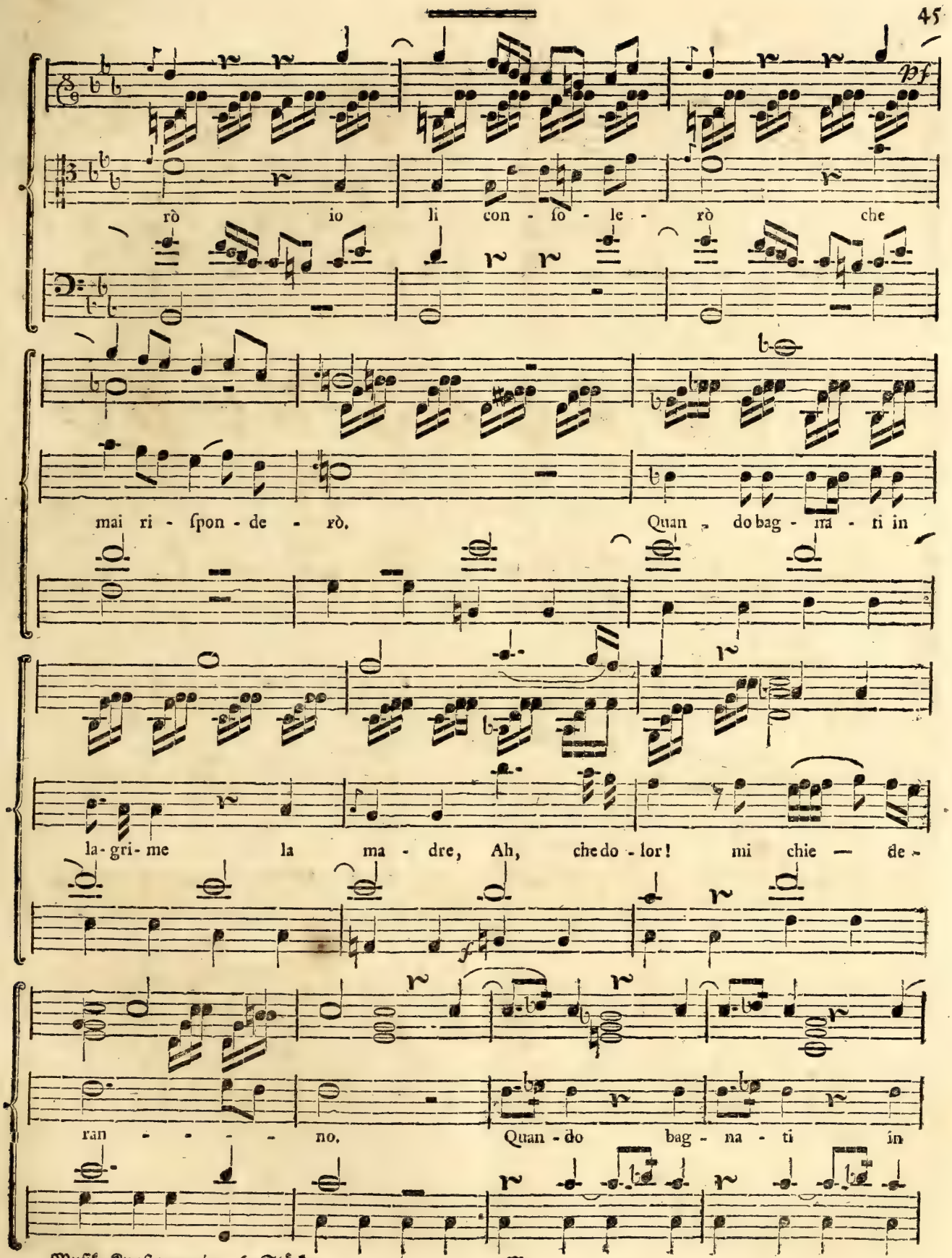
Merkwürdige Stücke großer Meister
aus verschiedenen Zeiten und Völkern.

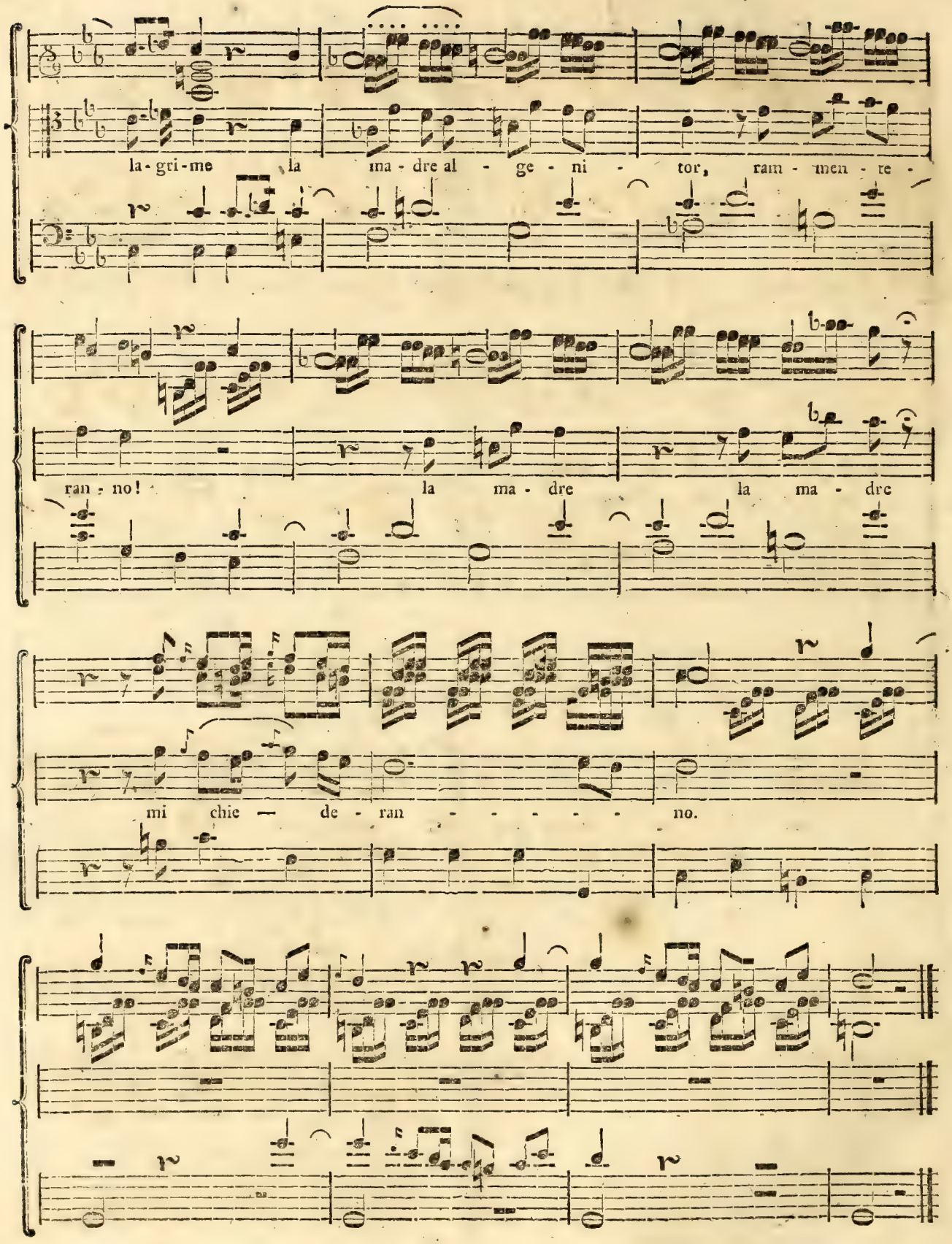
Gluck.



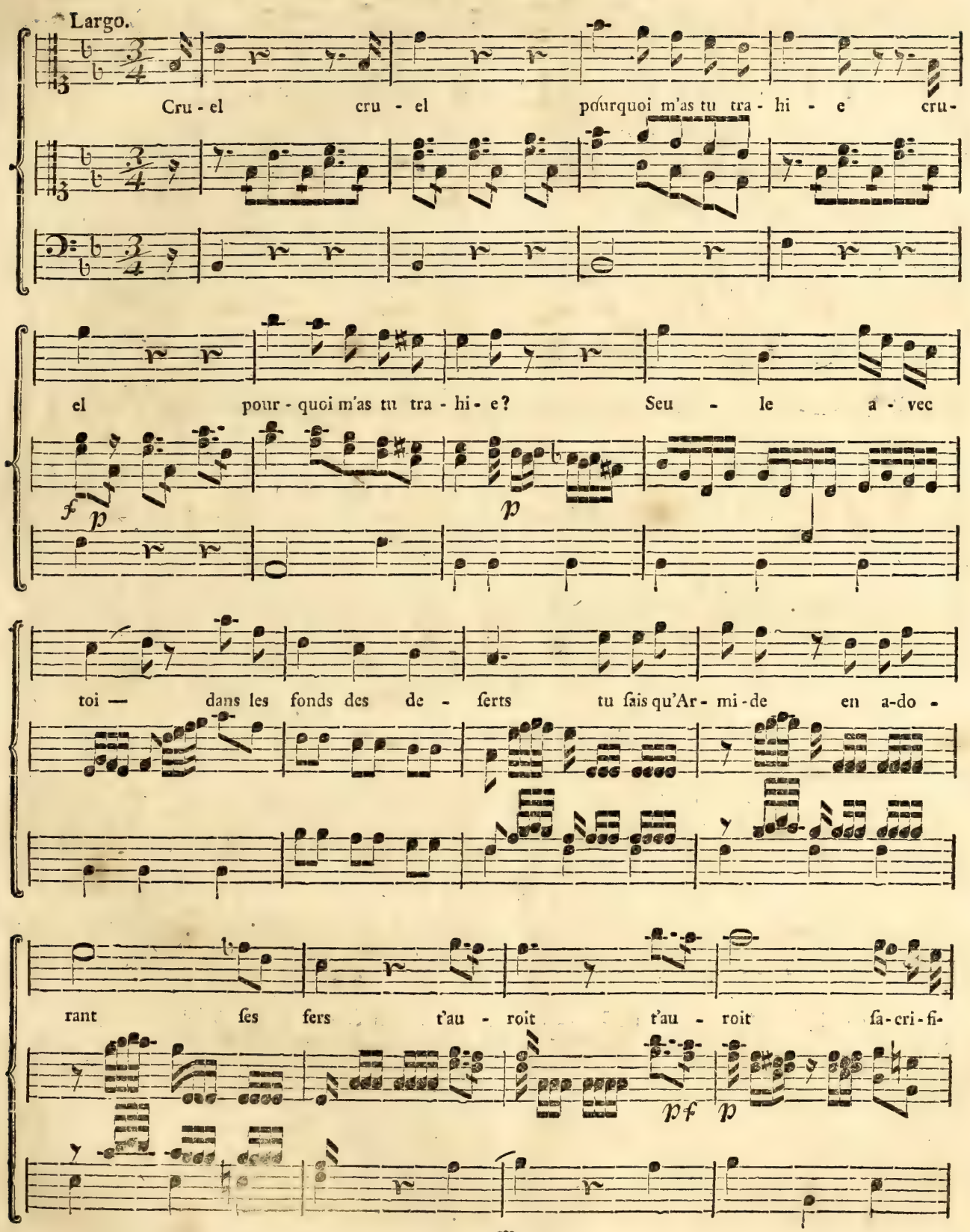

Segue.
rò che in tan-to ſuo ri gor mi ſer-ba in vi-ta an - cor la
f
ff
p
bar - ba - ra pie - tà del Ciel ti - - ran - - no! Mi-ſe-ro e con qual
fi
ff
cor co - - li con - ſo - le - - rò, che
mai ri - ſpon - de - rò che mai ri - ſpon - de

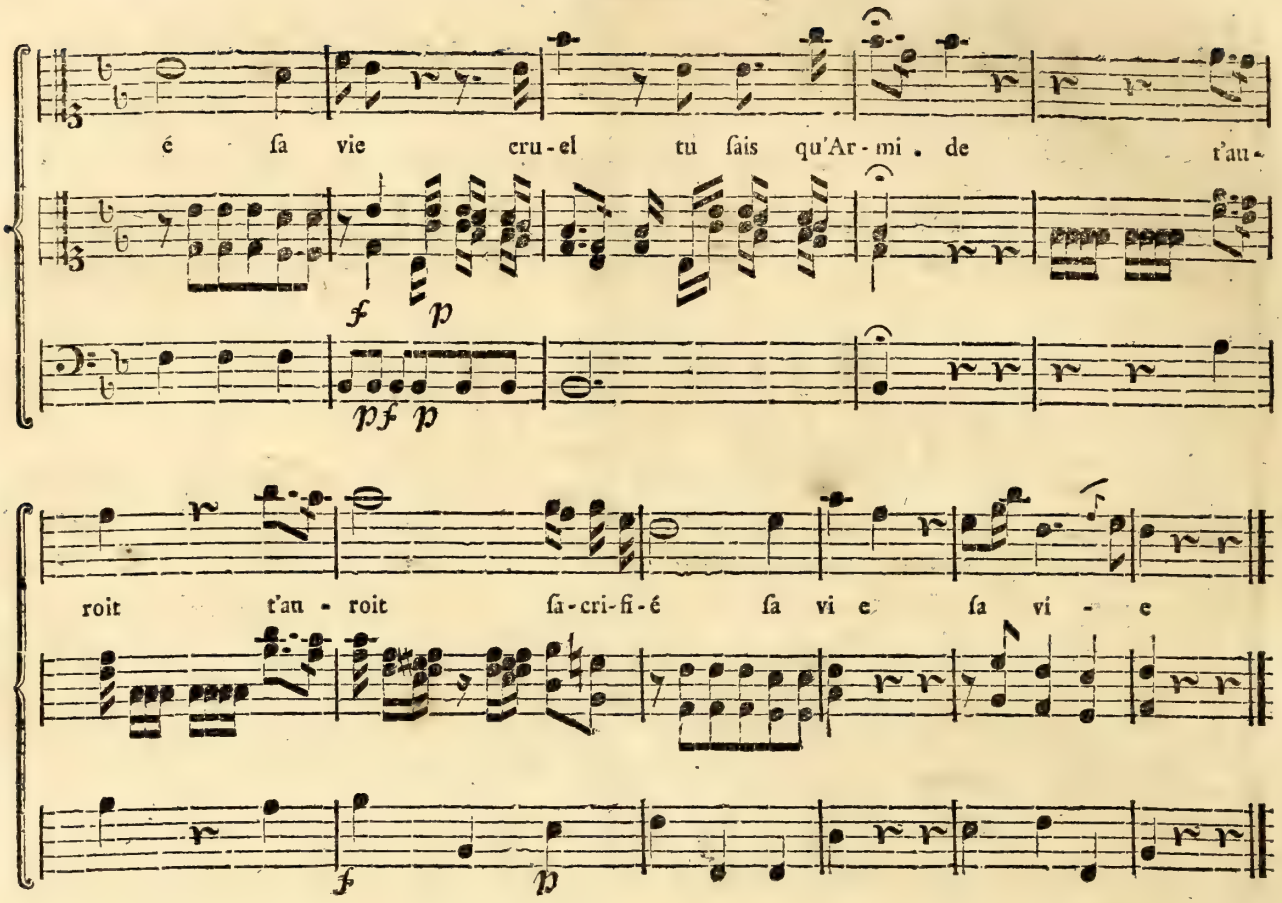

Seque.
rò quan - do bag - na - ti in la - gri - me la ma - dre al ge - ni-
mf
tor rammen - - te - ran - no La ma - dre, ah che do -
f
Seque.
lor! mi chie de ran - - - - - no. E co - me!
p
mi - se-ro e con qual cor i fi - gli ab - brac - ce -


pf
rò io li con - ſo - le - rò che
mai ri - ſpon - de - rò. Quan - do bag - ma - ti in
la - gri - me la ma - dre, Ah, che do - lor! mi chie — de -
ran - - - - no. Quan - do bag - na - ti in


la - gri - me la ma - dre al - ge - ni - tor, ram - men - te -
ran - no! la ma - dre la ma - dre
mi chie — de - ran - - - - - - no.

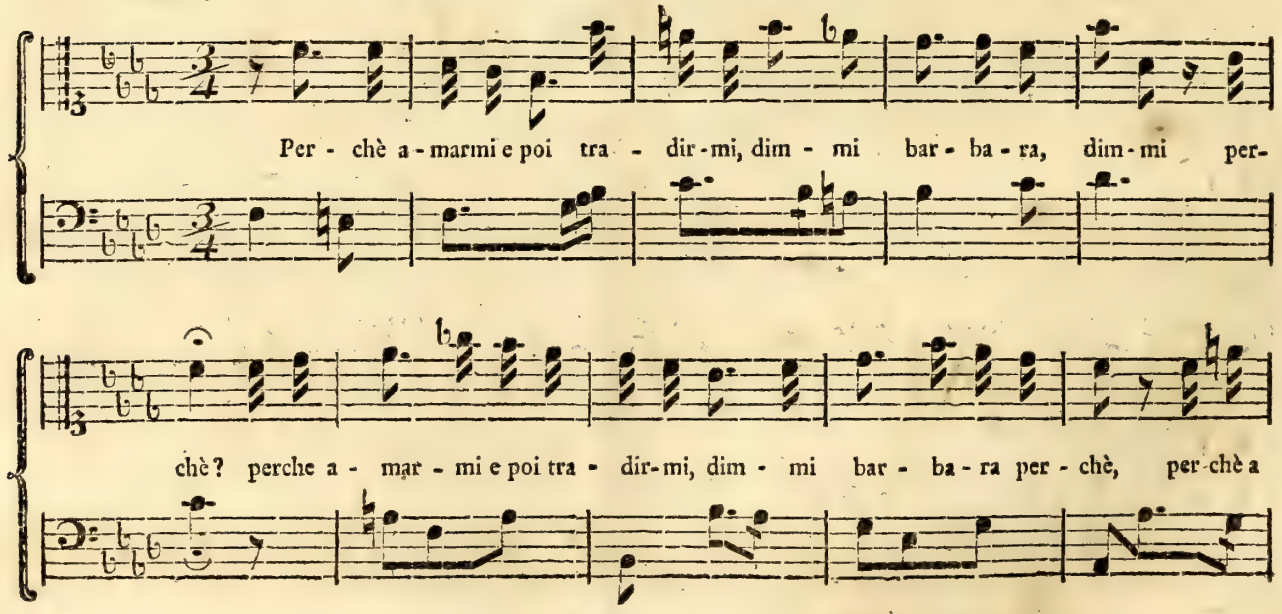
Sachini.

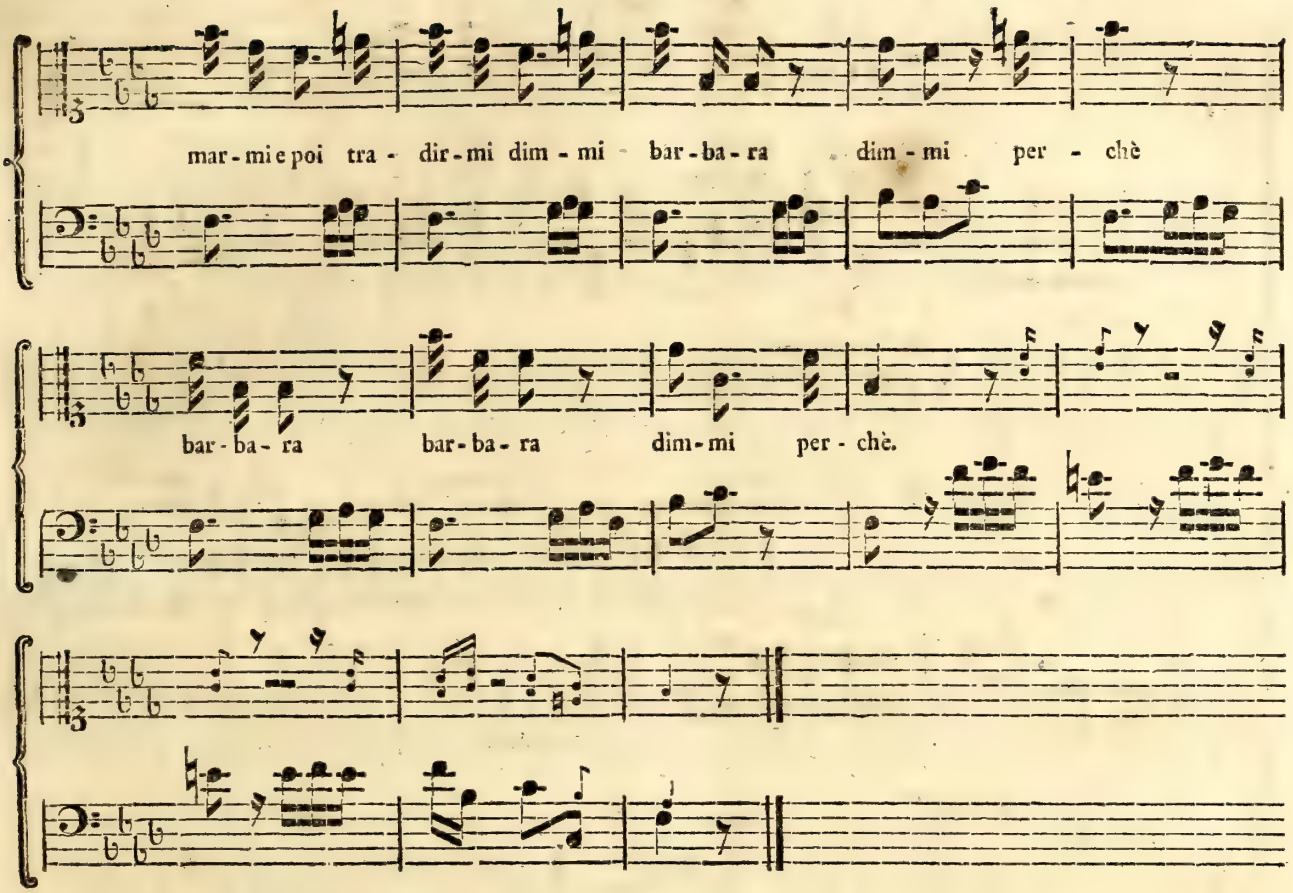

Largo.
Cru - el cru - el pourquoi m'as tu tra - hi - e cru-
el pour - quoi m'as tu tra - hi - e? Seu - le a - vec
toi — dans les fonds des de - serts tu fais qu'Ar - mi - de en a-do -
rant ses fers t'au - roit t'au - roit sa-cri-fi-



Nicola Fago.

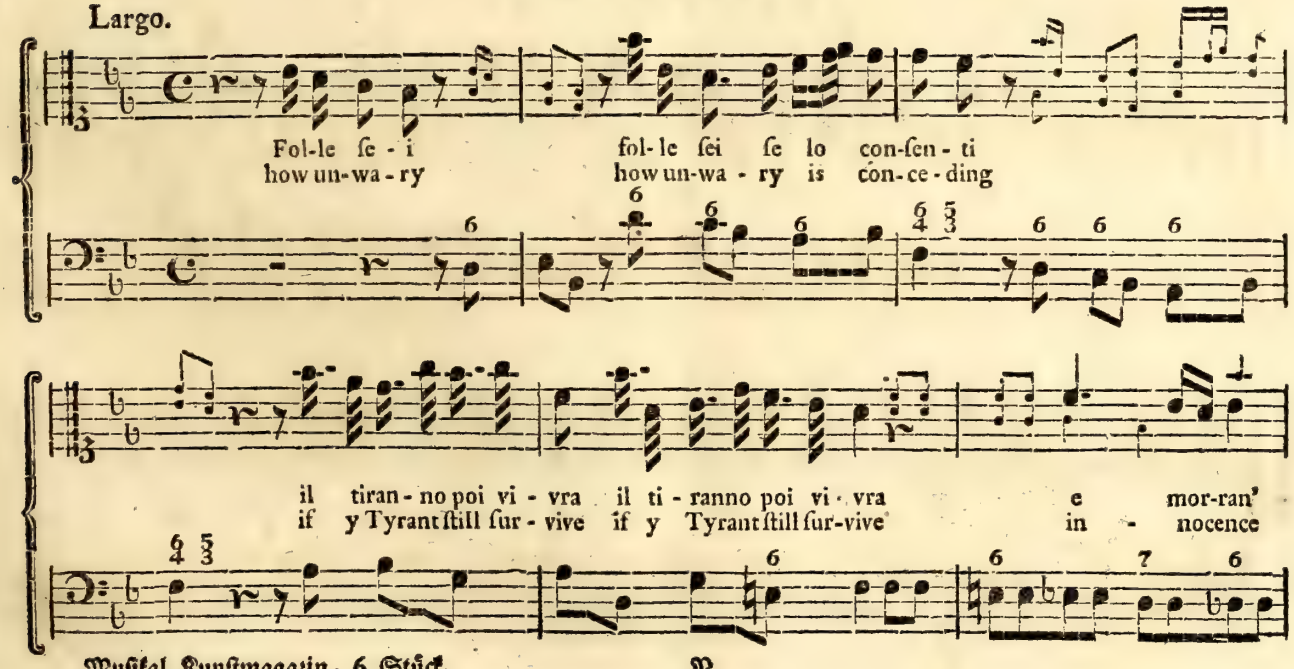
Andante.





H e n d e l.

Largo.



e - mo - ran' queſt'in - no - cen - ti. Il ti-
in - no - cence will ſoon be blee - ding. If y

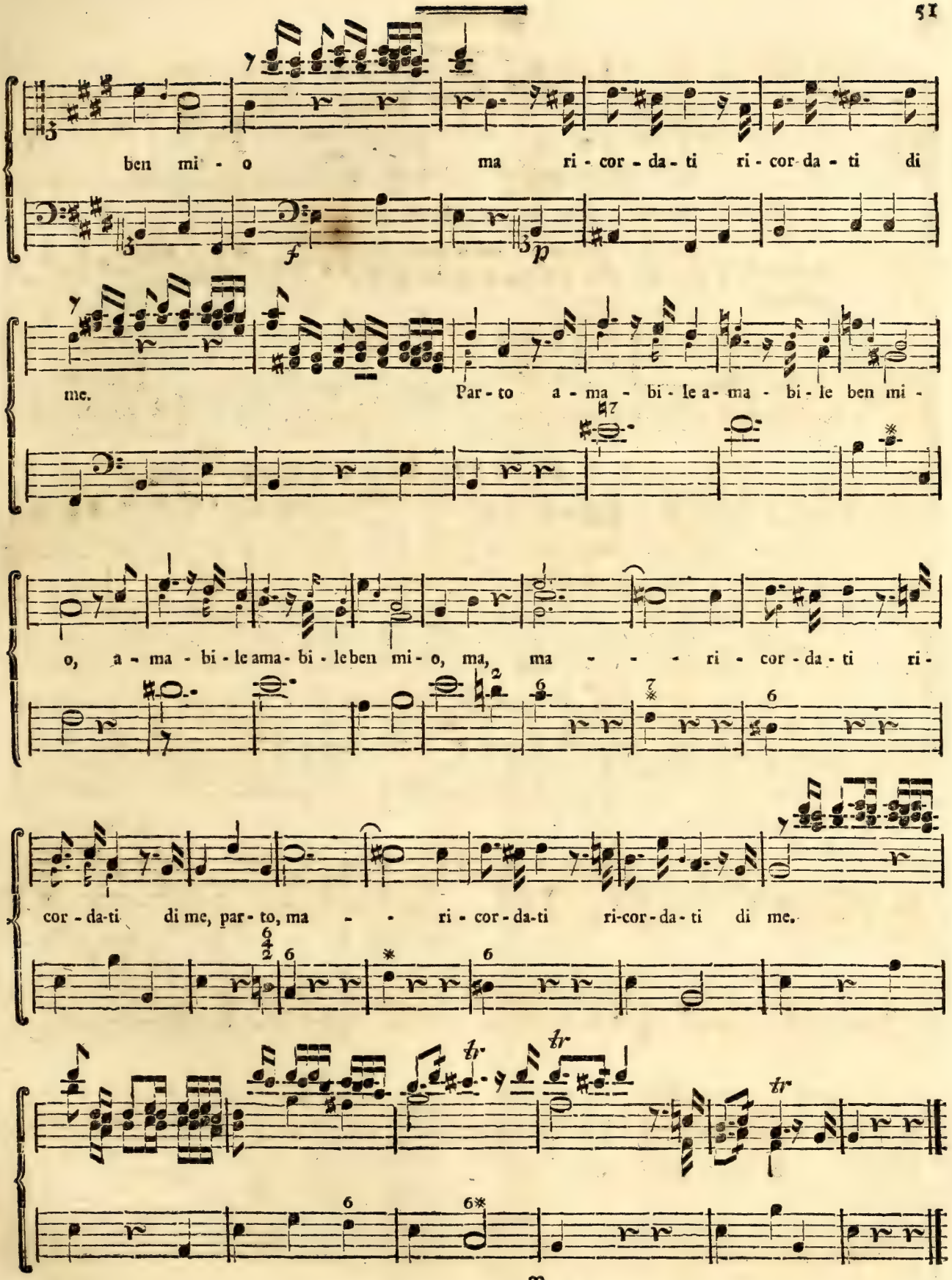
ran-no poi vi-vra il Tiran-no poi vi-vra e mo-ran' e mo-ran'
Tyrant ſtill ſur-vive if y Tyrant ſtill ſurvive in-nocence in-no-cence

queſt' in - no- cen - ti.
will Soon be blee - - ding.

Buononcini.

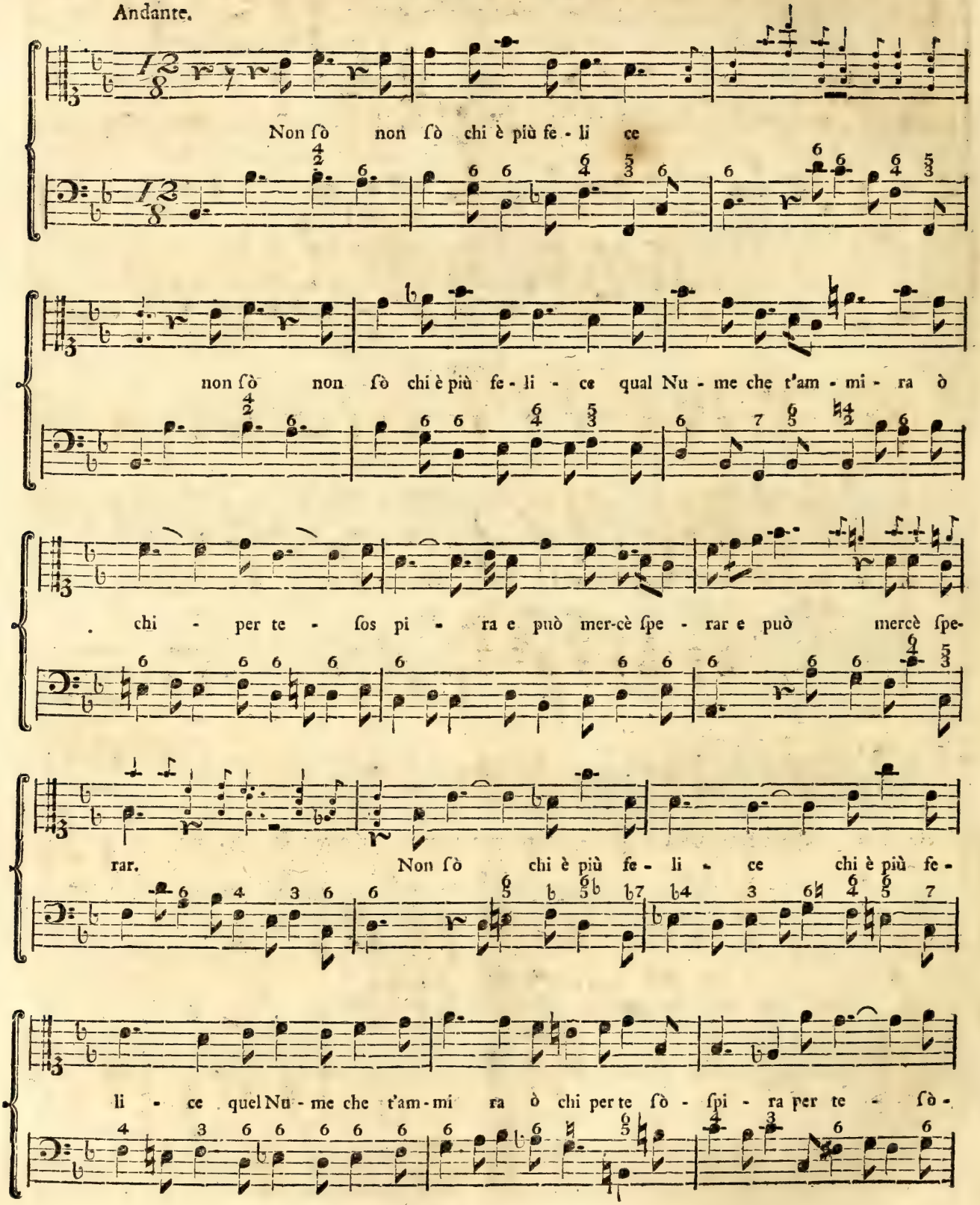
Affettuoſo.

Par - to, par - to a - ma - bi - le


ben mi - o ma ri - cor - da - ti ri - cor - da - ti di
me. Par - to a - ma - bi - le a - ma - bi - le ben mi -
o, a - ma - bi - le ama - bi - le ben mi - o, ma, ma - - - - ri - cor - da - ti ri -
cor - da - ti di me, par - to, ma - - ri - cor - da - ti ri - cor - da - ti di me.

Alleſſandro Scarlatti.

Andante.



ſpi - ra e può e può mercè ſperar e chi per te ſo - ſpi - ra ſof -

ſpi - ra ſo - ſpi - ra e può e può mercè ſpe - rar - - mercè ſpe - ras.

Nicola Porpora.

Coro. Andante.

2 Soprani

Per pla - car d'un Dio lo sdeg - no ſof - fra mor — ſof - fra mor —

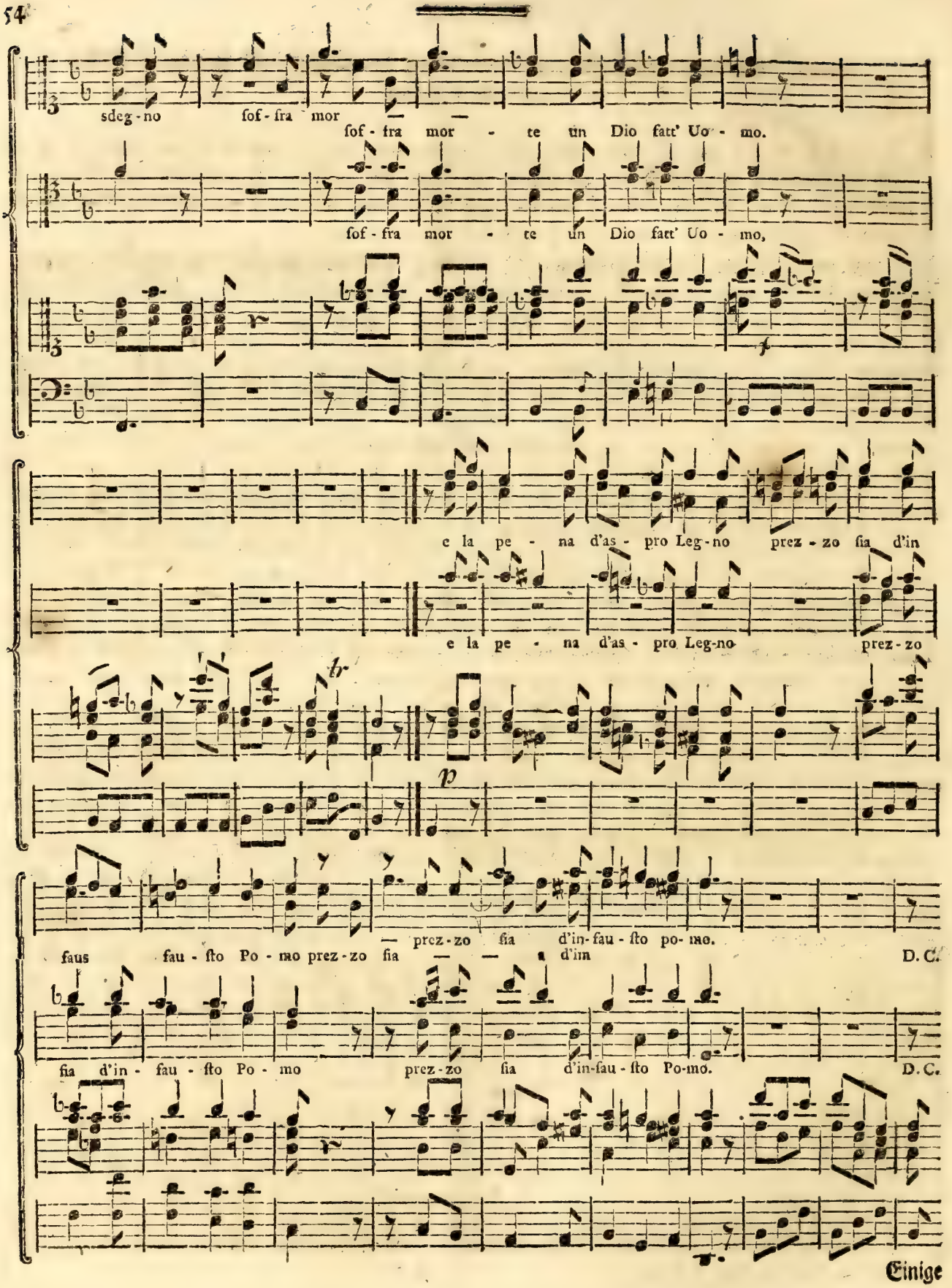
Alto e Tenore.

Per pla - car d'un Dio lo sdeg - no ſof - fra mor — ſof - fra mor —

Cembalo.

te un Dio fatt' Uo - mo per pla - car d'un Di - o le

te un Dio fatt' Uo - mo ſof - fra mor — — — —


sdeg-no sof-fra mor
sof-fra mor - te un Dio fatt' Uo - mo.
sof-fra mor - te un Dio fatt' Uo - mo,
f
e la pe - na d'as - pro Leg-no prez-zo fia d'in
e la pe - na d'as - pro Leg-no prez-zo
p
faus fau-sto Po-mo prez-zo fia d'in
prez-zo fia d'in-fau-sto po-mo.
D. C.
fia d'in - fau - sto Po - mo prez-zo fia d'in-fau-sto Po-mo.
D. C.

Einige

Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken ꝛc. im fünften Stück dieses Magazins.

Die meisten meiner Leser haben gewiß schon errathen was ich im vorigen Stücke mit der Folge der Kirchenstücke von Palestina, Marcello und Bach und mit den Gegenstücken von Prati und Bertoni sagen wollte. Ich suchte dadurch meinen Lesern eine sinnliche Vorstellung von dem wahren Gange der Kirchenmusik und von dem Verfall derselben in neuern Zeiten zu geben.

Giovanni Pietro Aloisio Palestina, *) der bis zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts lebte, war der größte uns bekannt gewordene Komponist in dem erhabnen feierlichen Kirchenstil, dessen Hauptcharacter in der nachdrücklichen und oft kühnen Folge von größtentheils konsonirenden Accorden besteht, deren ganz bestimmter Eindruck weder durch melodische Verzierungen noch durch rythmische Mannigfaltigkeit modificirt oder geschwächt wurde. Die Italiener verdanken es ihm noch daß er durch seine große edle Kunst und allezeit strenge Ernsthaftigkeit in seinen Arbeiten, die Musik in der Kirche erhalten hat, welche sich damals schon oft so unnütz machte, daß sie selbst den Päbsten anstößig wurde, und in Gefahr war, gänzlich aus der Kirche vertrieben zu werden. **) Diese Art von vier- fünf- acht- auch sechzehnstimmiger Singemusik ohne alle Instrumentalbegleitung, die in Italien von ihrer gewöhnlichen Anwendung in der päbstlichen Capelle alla capella genannt wird, wurde lange nach ihm, und wird auch noch bisweilen, alla Palestina genannt. Ich habe ein kleines Stück aus einer seiner Messen, von denen ich einen großen Schatz besitze, gewählt, das durch die kühne Fortschreitung der Accorde von gewaltiger Wirkung ist. Wenn man es sich denkt, daß diese Folge von Accorden, von funfzig und mehreren schönen und reinen Stimmen vollkommen rein intonirt, und mit Anstand und Gewicht gehalten wurde, so zweifelt man an keiner noch so wunderbaren Wirkung der Tonkunst mehr. Man versuche nur sie von vier nur einigermaaßen rein intonirenden Stimmen — denn vier völlig rein intonirende Stimmen, möchten itzt von Nova zembla bis Calabrien hin, schwer zu finden seyn — nur Stimmen, die im Stande sind die langen Noten mit Dauer, wenn gleich nicht mit Nachdruck, auszuhalten, und man wird schon dadurch auf eine weit innigere tiefere Weise gerührt werden, als es je durch die angenehmste neumodische Musik geschieht. Itzt kömmt freylich das Befremdende einer solchen ungewöhnlichen Folge von vollkommenen Dreyklängen, und besonders von mehreren aufeinanderfolgenden Accorden in der weichen Tonart, als die im vierten Tackte von Amoll, gmoll und d moll hinzu; allein es liegt in dem innern Wesen dieser Accordenfolge, wenn sie übrigens dem Ohr auch noch so geläufig würde, doch wahre Erhabenheit. Die übergangenen Zwischenaccorde, die wir immer so geflissentlich hören lassen, und als nothwendige kleine Brücken für uns und unser kritisches Gefolge, von einem Arme des Stroms zum andern so sorgfältig hinpflanzen, die geben hier jedem Schritte eine Riesengröße, und lassen die Seele nur dunkel den Weg ahnden, den die Harmonie genommen. Auch überfällt jeder einzelne Accord den Zuhörer mit seiner ganzen Kraft, und trift ihn doppelt stark, da er ihn unvorbereitet trift. Bey uns ist fast jeder consonirende Accord nur die Auflösung des auch schon vorher vorbereiteten dißonirenden Accords, und so genießen wir fast immer nur die angenehme Befriedigung der behutsam gespannten Erwartung also im eigentlichsten Verstande nur Vergnügen; fast nie das hohe Gefühl der unvorgeahndeten Erhebung über uns selbst, das doch wohl eigentlicher Zweck jeder religiösen Zusammenkunft ist. Wo unsre gewöhnlichen Choräle mit ächter Kirchenharmonie begleitet, gesungen werden — wie z. B. in Graun's Tod Jesu ***) — da allein empfinden wir noch etwas von jener

*) Auch Palestrina, Palestrino und Prænestinus genannt; von seiner Geburtsstadt Palästrina oder lateinisch Præneste.

**) Augustinus Pisa spricht davon mit großem Eifer und mit gränzenloser Verehrung für Palestrina.

***) Nicht blos in der harmonischen Begleitung der Choräle hat sich dieser edle Meister der kühnen Folge von Dreyklängen bedient. In der Arie: Singt dem göttlichen Propheten tritt er aus fdur gerade ins es dur und dann wieder geradezu ins f dur, und greift so unmittelbar ins Herz, und schwingt es mit sich in die Höhe. Freylich spürt man davon nichts, wenn die Arie unanständig gejagt wird, wie es leider die meiste Zeit geschieht, um den Sänger mit den Pasagen, die gar nicht zum glänzen geschrieben sind, die er aber oft langsam nicht singen kann, glänzen zu machen. Und dieses geschieht leider bey den meisten öffentlichen Aufführungen mit allen Arien dieser herrlichen Paßionsmusik. Das könnte man eine neue Geißelung Christi und seines treuen Sängers nennen.

Würde, und das macht uns auch noch immer die Kirchenmelodien so verehrungswerth, und preßt noch oft dem wärmsten Verehrer neuerer großer Componisten den Ausruf herauf: Das bleibt doch immer die wahrhafteste Kirchenmusik.

Wie es in jeder Kunst, mit jedem großen edel simpeln Stil geht, zu dem sich einige große Meister durch alle Wege und Irrwege der Kunst heranarbeiten, und endlich durch jedes ächte tiefe Studium des Menschen und der Kunst, ihren geschärften und veredelten Kunstsinn festen auf immer — die Nachahmer sehen nur die äußern einfachen Umrisse daran, begreifen nicht wie das von Innen heraus so groß geworden, und welche innre Kraft dazu gehört, dem einfachen Umriß diese Wirkung zu geben, sie suchen blos nachzuahmen, was sie mit neuen unerfahrnen Augen daran sehen; und wenn der Umriß auf diese Weise nicht so rein werden will, so bekleiden sie die verfehlten Stellen — wie man die Flecken des schlechteren Porcellains mit Blumen und Insecten bemahlt — und will das noch nicht wirken, so werden ganz heterogene auffallende Dinge hinzugefügt, um den unverständigen Dilettanten wo nicht zu ergötzen, doch in Erstaunen zu setzen — wie mancher wohl seine Freude daran hat, wenn Kinder, die zum erstenmal Gefrorenes essen, sich den Mund zu verbrennen glauben. — Beym Publicum, das nicht ächte Kunstbildung hat — und wo ist das Publikum? wo war es? — Kann man drauf wetten, daß dieser mit seinem eitlen Kunstwerk eben so viel Wirkung, wo nicht mehr hervorbringen wird, und da das Publicum jede erwünschte Belohnung eines solchen Künstlers in Händen hat — jener arbeitete für sich und seine Göttin! — so ist es natürlich, daß dieser eben so viele, ja wohl weit mehrere Nachahmer findet. Diese sehen vielleicht gar nicht mehr auf den Umriß, der noch etwas vom großen Geiste des großen Originals an sich trägt, sie halten sich nur an die Blumen, Insecten und verzerrten Gesichter der Dilettanten, und suchen schönere, hellere, buntere Blumen, und mannigfaltigere und sonderbarere Insecten, auch wohl neuerfundene Erd- und Meerwunder hinzupflanzen. In einer solchen Ueberschwemmung von solchen Arbeitern erheben sich denn wieder einige wahre Künstler, und erstreben sich eine eigene Manier, die wenigstens die edelste sey, die das gegenwärtige Publikum tragen und geniessen kann. Denn daß dieses mit der Kunst, und die Kunst wieder mit ihm immer Schritt zusammenhalten, ist eine alte Erfahrung.

Marcello ist einer von den braven Componisten aus der Zeit, da man auch für die Kirche in angenehme Melodien, und Mannigfaltigkeit in Bewegung und Rythmen vorzüglichen Werth zu setzen anfing. Er lebte zu Anfange dieses Jahrhunderts, und componirte den größten Theil der Psalmen,*) die in acht Theilen in Folio zu Venedig gedruckt herausgekommen sind. Diese beyden kleinen Duette sind daraus, und werden gewiß durch ihren sehr angenehmen, fließenden, auch ausdrückenden Gesang gefallen. Auch ist die Harmonie eben nicht dabey vernachlässigt, wenn sie gleich nicht die ganze Correcktheit hat, die wir Deutsche uns angewöhnt, von dergleichen Sachen zu fordern. Man findet hier auch schon einen begleitenden Baß, der seinen eignen Gang geht, und ausser der Orgel auch von Violoncellen und Contrebässen gespielt wurde. Da man die Baßinstrumente einmal zur Begleitung in der Kirche aufgenommen hatte, war es wohl natürlich, daß bald mehrere und zuletzt alle üblichen Instrumente dazu angewandt wurden, und daß bey vielen Componisten auch bald die Instrumentalbegleitung die Hauptsache wurde. Es entstand würklich bald eine sehr widersinnige Manier von Instrumentalbegleitung, die sich lange erhalten hat und zum Theil noch erhält. Man wählte zur Begleitung eines Chors, auch wohl einer Arie irgend eine Instrumentalfigur — bald verschiedene Harpeggios, bald Läufe u. d. gl. — denen die Melodie dann immer den Weg bahnen mußte; hierdurch also schon in ihrem eignen natürlichen Gange gehemmt wurde. Dann aber wurde ihr diese Artigkeit, mit der sie sich bequemt hatte, noch gar übel gelohnt: Die Begleitung ward und blieb die hervorragendste Parthie, und verdunkelte die Melodie dergestalt, daß man ihrer kaum gewahr wurde. Es giebt freylich Fälle, wo auch diese Art von Instrumentalbegleitung wie alles was da ist, zweckmäßig angewandt werden kann; und Meister haben das gethan und thun es mit Vorsicht noch. Damals aber schrieb man ganze Messen in dieser Manier, und in der Mitte dieses Jahrhunderts ward, besonders bey uns, fast nichts für wahre Kirchenmusik gehalten, was nicht so geschrieben war. — Doch ich werde für meinen Raume zu weitläuftig.

Von

*) Im Jahre 1786 wurde ich von Italien aus aufgefordert, die übrigen Psalmen die er nicht komponirt hat in dieser Manier zu bearbeiten, um das Werk dadurch vollständig heraus geben zu können. Ich kann mich aber noch nicht überzeugen, daß eine solche Nachahmung wahren Werth für die Kunst haben kann.

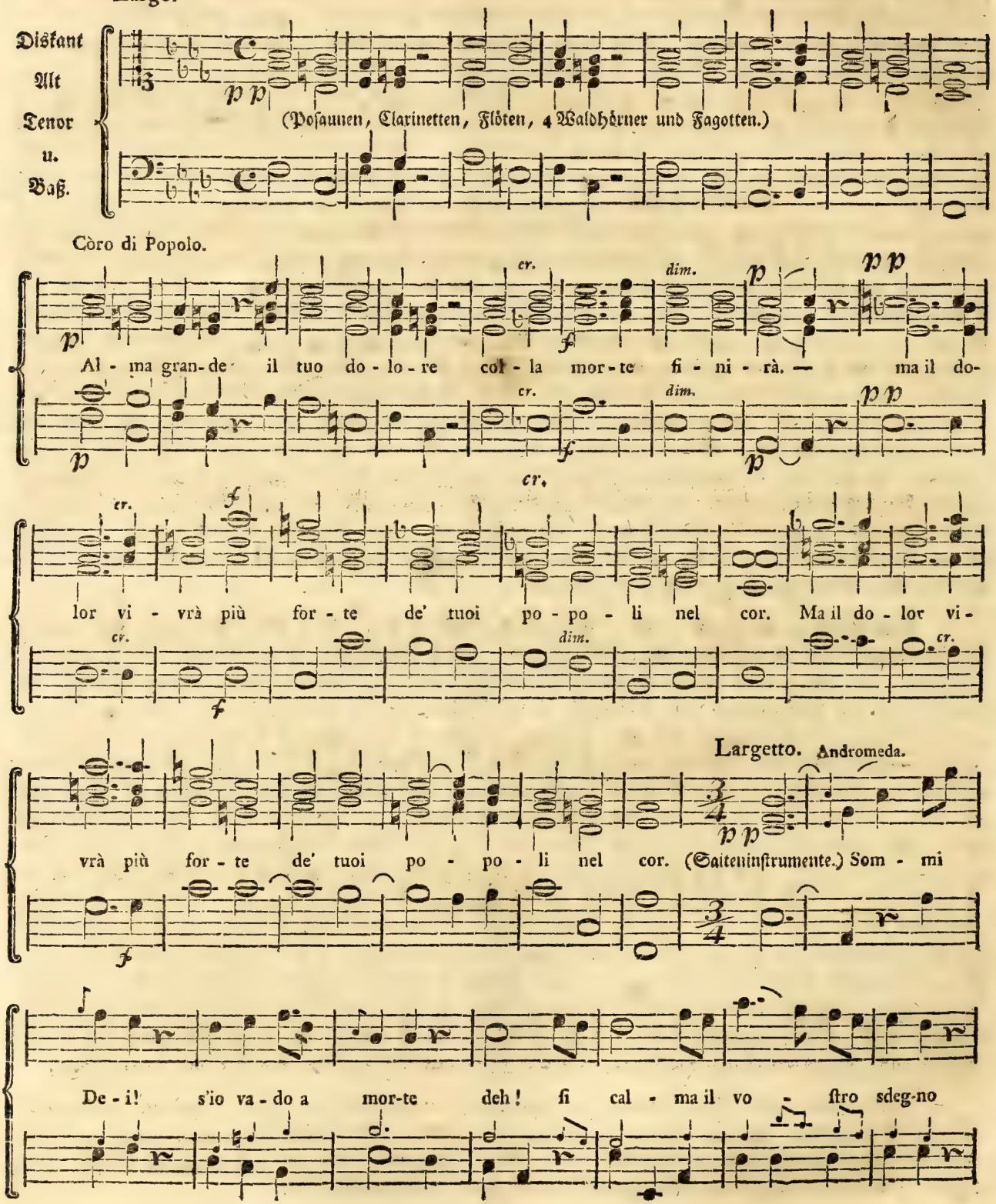
Von allen neuen Componisten hat wohl keiner so zusammengedrängt alle jene Mittel so groß und meisterhaft gebraucht als unser Bach, in seinem Heilig. Deßhalb wählte ich dieses für mein Kunstmagazin, obgleich hundert Werke von Leo, Porpora, Fago, Hasse, Händel und Graun, mir ihre Schätze öfneten. Hier ist die kühnste reichhaltigste Harmonie mit edlem einfachen ächten Kirchengesange, und mit starker würdiger Instrumentalbegleitung verbunden. Jene kühne Folge von konsonirenden Akorden, die uns im Palestina so mächtig durchdrang, hat H. B. hier nur bey den Uebergängen von den Gesängen der Engel, zu den Gesängen der Völker angewandt, vielleicht um dadurch die weite Entfernung jener von dieser zu mahlen. So schließt das Chor der Engel erst in cis dur und das Chor der Völker beginnt in d dur und schließt darinnen, worauf das Chor der Engel in h dur anhebt, und in fis dur schließt. Die Völker beginnen wieder in g dur u. s. w. Die Melodie ist äusserst einfach; fast durchaus schreitet sie in großen und kleinen Sekunden hin, nur einmal steigt das Chor der Engel in seinem Gesange, um eine Quarte und fällt um eine Terze. Die Begleitung ist mit großem Urtheil bearbeitet. Das Chor der Engel, das feyerlich leise in den Lüften schwebt, hat bloß die Begleitung von Saiteninstrumente, die nur den edel einfachen Gesang und die schöngeführte Harmonie unterstützen, und sich keines eignen Ganges anmassen. Zu dem Chor der Völker kommen Hoboen, Fagotten und Trompeten hinzu, und die Begleitung maßt sich eines eignen kecken Ganges an, und tritt mit aller Stärke einher. Auch hat H. B. in dem leisen Chor der Engel das sehr effecktuirende Crescendo mit vieler Feinheit angebracht; auf besonders eindringenden Akorden wachsen die Stimmen an, und verlieren sich wieder in leisem Hauch. Wie die Lüfte wohl von entferntem Glockengeläute den Schall leiser, und dann wieder stärker uns zuzuwehen pflegen, oder wie der Hauch der Lüfte die Saiten einer Eols-Harfe leise anhaucht, und dann wieder mächtig durchwühlt. Es wäre ein sehr weitläuftiger und reichhaltiger Commentar über diese 37 Tackte zu schreiben, zu dem es mir hier auch gar nicht an Lust aber wohl an Raum fehlt, das ist auch die Ursache warum ich die Fuge nicht habe mit abdrucken lassen können, die an Klarheit und sicherer Wirkung, sich vor allen übrigen Fugen dieses großen Meisters so vortheilhaft auszeichnet. Auch hoffe ich, es wird so leicht kein Künstler oder Kunstkenner jene 37 Tackte ansehen, ohne sich die ganze gedruckte Partitur dieses unsterblichen Werkes anzuschaffen, die um sehr billigen Preiß zu haben ist.

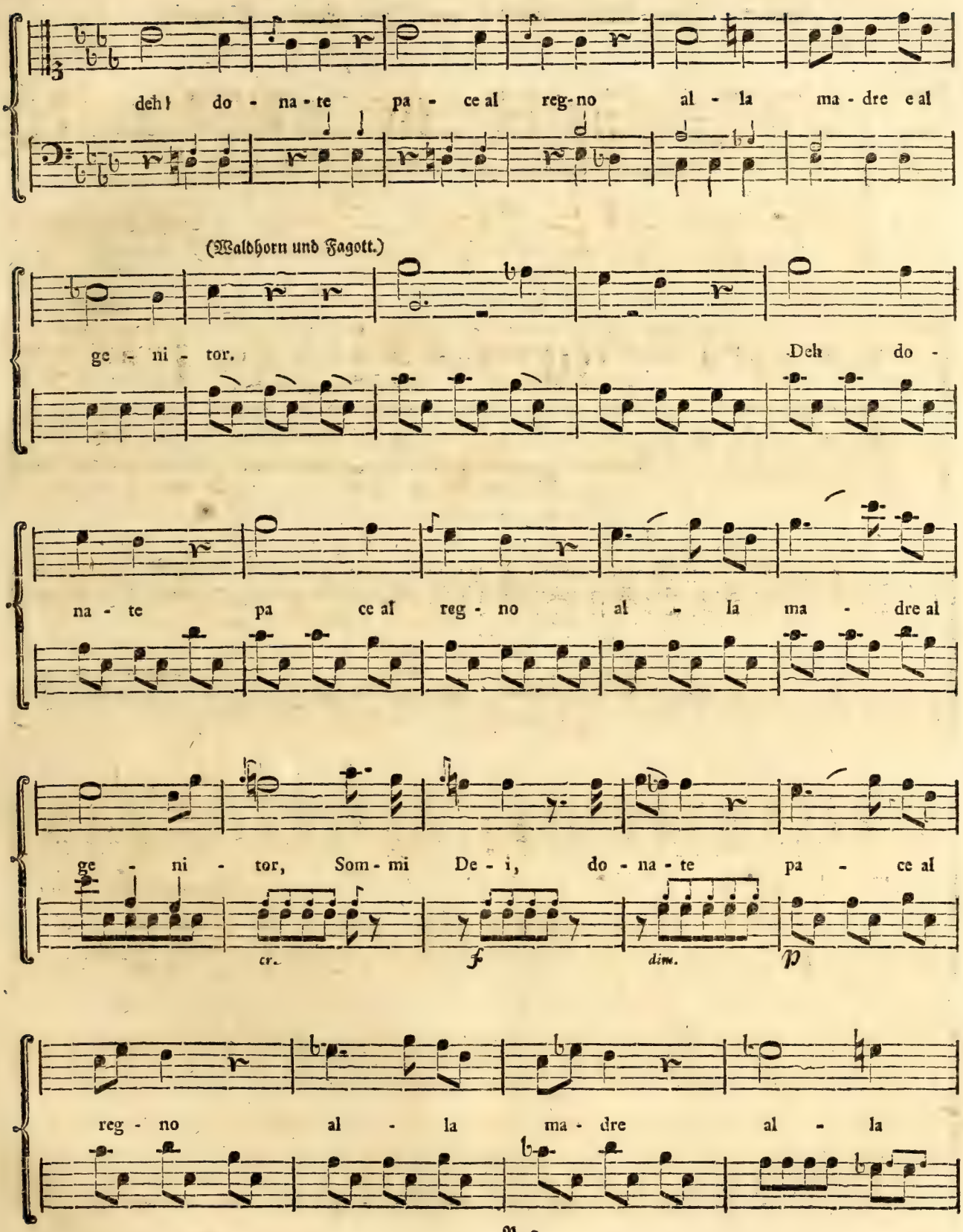
Und nun folgt auf dieses deutsche Meisterwerk, daß den Schöpfer und die Menschheit ehrt, ein italienisches Rondo aus einem Oratorium, wie es deren itzt, um zu gefallen, durchaus in jedem Oratorium mehrere geben muß — und obgleich dieses von einem der beliebtesten und geschicktesten neuern Componisten ist, und wirklich eins der ernsthaftesten und edelsten ist, so ich in irgend einer italiänischen Kirchenmusik hörte, so wird man doch leicht gewahr werden, daß es an Melodie, Harmonie, Rythmus und Begleitung der allerähnlichste Zwillings-Bruder des drauf folgenden Bertonischen Rondo's aus einer Opera Buffa ist, der je auf diese Welt gekommen. Und betrachtet man Bertonis Rondo genau, so wird man wieder finden, daß es alle Eigenschaften eines ächt komischen allerliebsten kleinen Theaterrondo's hat. Ja man wird finden daß Bertonis Rondo noch etwas beßer geschrieben ist, und in seinem Charackter und in der Begleitung mehr Einheit hat. Das allerkomischste aber ist, daß der allercharackteristisch komischste Theil des Bertonischen Operettenrondo's, der Schluß nemlich, Note für Note der Schluß des Pratischen Kirchenrondo's ist. g e d h a d g im Gesange und dazu wieder Note für Note denselben Baß c d g. Wenn nun aber meine galante Leser und Leserinnen sich diese beyden lustigen Rondo's bisher haben unbefangen gefallen lassen, so bitt' ich daß sie nur vergessen, daß Prati seines aus einem Oratorium ist — der Dichter hat es ihnen dazu leicht genug gemacht — und geniessen ferner ihre Freude an diesen leichtgeflügelten Sängern, die ich anders nicht gewußt hätte ihnen vor Ohren zu bringen. Es bleibe den Ernsthaften der ernste Zweck, und den Lustigen die lustige Ausführung. Wär es möglich mein ganzes Werk so auszuführen, ich bin gewiß es würde freudiger gefördert auf seinem Wege.

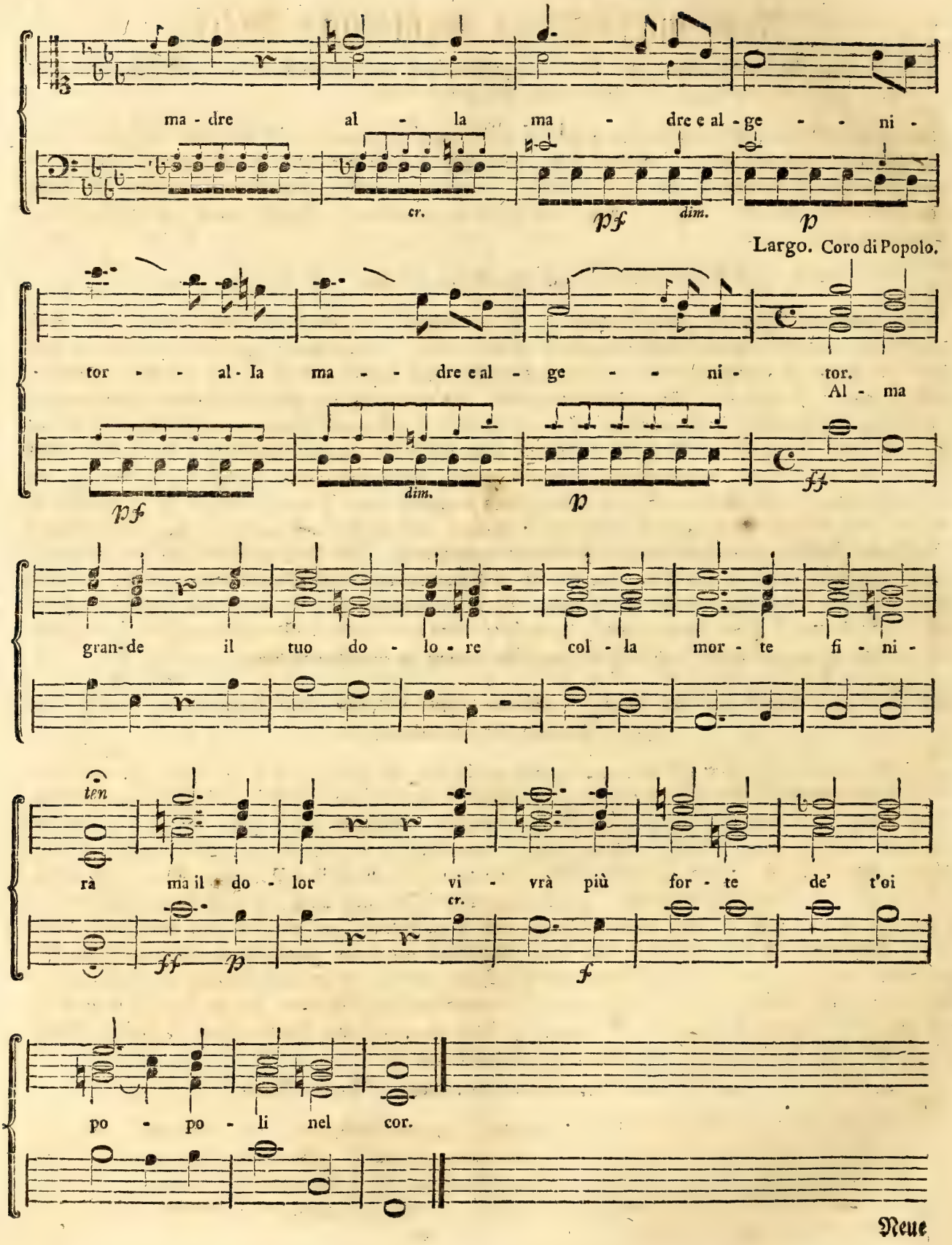
In diesem sechsten Stücke habe ich meinen Lesern eine äusserst interessante Folge von Meisterwerken anderer Art vorgelegt. Da ichs nützlich und angenehm glaube dem Kunstfreunde solche Stücke zuerst ganz ungestört nach seiner Art geniessen zu lassen, so will ich erst im folgenden Stücke, die mancherley Rücksichten die ich bey der Auswahl und Zusammenstellung dieser Stücke habe, auseinandersetzen.

Aus der Oper Andromeda von Joh. Fried. Reichardt.

Largo.




deh! do - na - te pa - ce al reg - no al - la ma - dre e al
(Waldhorn und Fagott.)
ge - ni - tor,
Deh do -
na - te pa ce al reg - no al - la ma - dre al
ge - ni - tor, Som - mi De - i, do - na - te pa - ce al
cr.
f
dim.
p
reg - no al - la ma - dre al - la


ma - dre al - la ma - dre e al - ge - - ni -
cr.
pf
dim.
p
Largo. Coro di Popolo.
tor - - al - la ma - - dre e al - ge - - ni - tor.
Al - ma
pf
dim.
p
ff
gran - de il tuo do - lo - re col - la mor - te fi - ni -
ten
rà ma il do - lor vi - vrà più for - te de' t'oi
cr.
ff
p
f
po - po - li nel cor.

Neue merkwürdige musikalische Werke.

Freymüthige Gedanken über die Gottesverehrungen der Protestanten, von R. Spazier. Gotha bey Ettinger 1788.

Diese gedachte und sehr wohlgeschriebene Schrift enthält auch ein interessantes Capitel über Lieder und Kirchengesänge, und von S. 274 bis ans Ende spricht der Verfasser mit mehr als gewöhnlicher Einsicht, und mit rühmlichem Eifer von dem Gesange der Kirche — von wahrer Kirchenmusik und Singechöre, ich müßte ihn abschreiben, um alles gutgesagte Gute meinen Lesern mitzutheilen, deshalb verweis' ich lieber auf die lesenswerthe Schrift selbst.

Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister. Mannheim, 1787.

Eine schöne Phantasie einer schönen Seele, die für das Göttliche der Kunst tief fühlt und leise ahndet. Dem darstellenden Künstler erscheint nichts freudigeres auf dieser Erde, als solche innig geniessende kunstliebende Seelen, die an der Kunst mehr haben, als bloßen Zeitvertreib und sinnlichen Kitzel, die in den schönsten Regungen der Seele, die hohe nur gefühlte Gottheit ahnden, und in jeder schönen Sinneserscheinung ewigverwandte moralische Deutung und Zwecke ahnden. Ohne solche ächte Kunstliebende würde der wahre Künstler sehr unglücklich seyn, sey es daß er sich in sich verschlösse, und nur eigenen ungestörten Genuß in seiner edlen Kunst suchte, oder daß er sich zu der grobsinnigen Menge bequemte, und so den schönen Funken in sich ertödtete, den hier nur schöne Kunst anfachet, und der künftig gewiß zu schöner reiner Flamme erglühen soll. Deshalb ist mir die neue Bekanntschaft eines fein kunstsinnigen Mannes, wie der Verfasser dieser Schrift, immer eine der glücklichsten Erscheinungen, und der frohesten Lebensbegebenheiten. Der Verfasser ist der Freyherr von Dalberg, Domherr zu Cölln und Trier, von dem ich auch sogleich ein schönes Singstück anzeigen will, ein würdiger Bruder des edlen Coadjutors von Maynz, und des so hochgeschätzten Directors des deutschen Hoftheaters zu Mannheim. Es ist meinen Lesern, die wohl oft einen dieser edlen Brüder mit dem andern verwechselten, gewiß lieb hier zu finden, daß wirklich drey solche Brüder in Deutschland leben.

Der sterbende Christ an seine Seele, (zerstreute Blätter) Herrn Herder gewidmet von F. Dalberg. Leipzig bey Breitkopf 1787.

In diesem kleinen Singestück erkennt man eine feine und tieffühlende Kunst- und Dichterseele, die von ihrem Gegenstande innigst durchdrungen überall den eigentlichsten Ton trift, und so sicher und stark auf jedes fühlende Herz wirkt. Auch verräth die ganze Behandlung dieses schönen Gedichts einen denkenden Mann, der sich auf ächte Kunstökonomie versteht, und die liebe, edeleinfältige Melodie S. 6 und 7 zeigt unverkennbar ein schönes Talent zum Gesange. Auch ist in der Instrumentalbegleitung viel Mannigfaltigkeit, hie und da vielleicht zu viel, und Effectstudium. Der Stil des letzten Chor zeigt auch, daß der Componist mit der edeln simpeln kraftvollen Manier älterer Italiener eben so bekannt ist, als mit den besten Künstlern neuerer Zeit. Mit einem Wort verriethen es nicht kleine Nachläßigkeiten in der harmonischen und rythmischen Behandlung, niemand würde es für die Arbeit eines Dilettanten halten, es sey dann daß man es an der unnennbaren Zartheit und Innigkeit spürte, die die Arbeiten eines solchen Kunstliebenden, der die Kunst so wahr kennt und übt, so ganz besonders auszeichnen, und dem fuhlenden rein geniessenden Künstler einen so schönen Genuß geben, daß er nur bey den Werken der größten Meister glücklicher ist.

Zwölf kleine Orgelstücke von Häßler. Erster Theil.

Diese Orgelstücke werden für viele Organisten eine sehr angenehme Erscheinung seyn, sie sind sehr gefällig und oft auch brillant, auch sind sie gut gemacht und größtentheils orgelmäßig. Will Herr Häßler seine Amtsbrüder, und deren oft noch dürftigeren Gemeine mit dem Galanten und Belustigenden so die Sammlung enthält anlocken und gewinnen, um sie nach und nach auf die feyerliche Höhe und endlich ins Heiligthum zu führen, so

verfährt er sehr zweckmäßig. Auf den Fall aber, daß Herr Häßler glaubte, in dieser Manier für die Orgel schreiben zu müssen, halt ichs für meine Pflicht ihm auch die Bemerkungen mitzutheilen, die mir beym Durchspielen dieser Stücke gekommen: denn ich liebe und schätze ihn als Clavier- und Orgelspieler und als Componist für sein Instrument, und weiß es daß er auch überall von Künstlern und Kunstfreunden geschätzt ist. Dieses macht sein Beyspiel lehrreich aber auch gefährlich.

Ich bin überzeugt, daß alles was erfindungsreiche Genien und auch witzige Köpfe in einer Kunst erfinden, ja selbst die größten Ausschweifungen der Bizarrerienjäger am Ende zur Bereicherung der Kunst gereichet, und alles was sich nur einigermaaßen, auch nur als Mode einige Zeit erhält, durch Männer von Urtheil und Geschmack irgendwo zweckmäßig angewandt werden kann. Ich bin aber auch fest überzeugt daß es eine Menge solcher Dinge in den Künsten giebt, die wenn sie gleich dem äußern Sinn noch so gewohnt und angenehm geworden sind, und wenn sie auch das Vivatgeschrey der ganzen tobenden Menge für sich haben, und was noch mehr sagen will, wenn sie auch nicht mehr die verdammende Stimme der Kunstrichter und strengen Theoretiker gegen sich haben — denn auch diese gewöhnen sich am Ende selbst ans Buntscheckichste oder finden — des Widerspruchs des Publikums und der glänzenden Künstlermenge müde — irgend eine scheinbare Regel dafür, wie der Mensch in großen Städten sich auch ans Laster gewöhnt, und es wohl gar beym Erklären auch entschuldigt — Genug wenn dieses alles zusammenträfe, so bin ich doch fest überzeugt, solche Dinge müssen nie in Werken von großem feyerlichen Charakter angebracht werden, und in der Musik nie von solchen Instrumenten vorgetragen werden, deren Charakter groß und feyerlich ist. Die Orgel ist dis vor allen andern Instrumenten, sie ist der Inbegrif alles großwirkenden so die Kunst hat, sie sollte auch der Depot seyn, von allem was groß und feyerlich ist, es sollte ihr nie zugemuthet werden, verspannte Ohren zu kitzeln, denn sie kann sie zurechtsetzen, nie thörichte Herzen zu belustigen, denn sie kann sie mit ihrer Allgewalt erschüttern, durchdringen und über ihre gewöhnliche Lust und Wollust hinweg erheben.

Das ist mir die Orgel und mit dieser innern Ueberzeugung, auch mit dem Bewustseyn daß H. H. ein ächter Organist ist, ergrif ich diese Orgelstücke, spielte das erste zweite und dritte Stück mit Vergnügen, und dachte bey mir selbst das wird nun so allmählig ins Größere und Große gehn, fand mich aber getäuscht. Zuerst durch die beym vierten Stück in Octaven verdoppelte Melodie vom siebzehnten bis zum vier und zwanzigsten Tackt. Nicht zu gedenken daß Orgeln selten und wohl nie so rein gestimmt sind, daß 21 auf einander folgende Octaven fast in der äußersten Höhe des Claviers erträglich anzuhören seyn könnten, so ist schon die harmonische Leere die dadurch entsteht, und die hier gar nicht durch die nah am Basse liegende Mittelstimme vermieden wird, bey dem Instrument von herrlicher Fülle sehr anstößig. Dazu kömmt daß die Melodie in Intervallen fortschreitet die auf jedem Instrument nur durch die äußerste Diskretion im Vortrage erträglich werden. Jeder gut vortragende Sänger oder Instrumentalist wird bey der Melodie f es cis d nicht nur das es und cis dem d zuneigen, sondern auch die beyden mittelsten Töne leise vortragen; oder will er seinen Vortrag vorsetzlich mit Assafoetida würzen, und den dritten Ton accentuiren, so wird er doch den zweiten Ton fast ganz fallen lassen. Thut er das aber nicht, nun so ziehn sich alle anwesenden Nerven krampfig zusammen. Wie nun auf der Orgel wo nothwendig alle vier Töne gleich stark vorgetragen werden müssen? und dann noch gleich darauf die Transposition in viel härtere Töne g f dis e? —

Bey No. 5 that es mir leid, daß H. H. ein förmliches und ziemlich ausführliches Fugenthema anhebt und sich begnügt dieses in seine Oberquinte und Unteroctave zu versetzen, und dann nach einigen abgebrochenen Nachahmungen des ersten Tacktes des Themas, schließt. Wenn H. H. keine ausgeführte Fuge machen wollte, so hätt' ich auch gewünscht, daß er sich schon als braver deutscher Künstler dieser heutzutage bey unsern leichten Nachbaren jenseit der Alpen so gewöhnlichen Bravade enthalten hätte; hier gar für die Orgel dem wahren Fugen-Grund und Boden! und für Organisten die in großer Anzahl und der Meinung seyn und bleiben werden, daß sie eine wahrhafte Fuge abspielen, denn es fängt ja die eine Hand an und die andere macht dasselbe nach. Und wie viele Nikolai und Vierlinge giebt es izt wohl noch in Deutschland? Fugirte Arbeit läßt sich überdem weit reichhaltiger und größer als es hier geschehen ist, auch bey Sachen anbringen, die gar nicht äußerlich

das

das Ansehen der Fuge haben, wie S. Bachs und Händels Clavier und Orgelstücke fast durchgängig bezeigen.

Ich stehe an zu sagen, daß das siebente und achte Stück zu kleinlich für die Orgel ist, vielleicht liegt es mir daran, daß ich nach den drey ersten sehr hübschen kleinen Orgelstücken höher hinan zu rücken hofte. Aber das neunte ist gewiß von jeder Seite zu kleinlich. Das zehnte ist als ein kleines sangbares Stück ein gar liebes Stück, und mir mit dem dritten das liebste in der Sammlung. In dem eilften war mir die kleine kokette Verrückung des Tempos im neunten Tackt unüberwindlich anstößig.

Aus wahrer Achtung für Herr Häßlers Verdienste enthalt ich mich hier mit der ganzen Lebhaftigkeit mit der ichs gefühlt auszudrückeu, wie sehr mich an dem letzten Stück fürs ganze Werk das komische der kurzen Rythmen und der melodischen Schlüsse der Perioden mit den kurzen gestossenen Noten beleidigt hat. — Dafür söhnt mich H. H. nicht anders aus, als durch einen recht großen feyerlichen ächt gearbeiteten Orgelsatz, wie er ihn gewiß machen kann, und wie ich ihn von ihm selbst auf der Orgel habe ausführen hören.

Sammlung vermischter Clavier und Gesangstücke für geübte und ungeübte Spieler von Georg Benda. Vierter Theil. Leipzig. Schwickert.

Eine Sonatine, vier affectvolle Sonaten ꝛc. fürs Clavier von E. W. Wolf. Leipzig. Breitkopf.

Sechs leichte Sonaten fürs Clavier ꝛc. von J. W. Häßler. 3. Theil. Erfurth 1788. beym Autor.

Sechs Sonaten fürs Clavier, von J. W. Witthauer. Hamburg 1783. beym Autor.

Variations pour le Clavecin sur la Romance du mariage de Figaro par C. F. Zelter. Berlin. Rellstab.

VIII. Variazioni d'un Rondo pel Piano Forte da C. F. Zelter. Berlino Rellstab

Clavier-Magazin für Kenner und Liebhaber herausgegeben von J. C. F. Rellstab. Drittes und viertes Vierteljahr, oder zweiter Band. Berlin, Rellstab.

Melodie und Harmonie ꝛc. für Clavierspieler jeder Art, herausgegeben von J. C. F. Rellstab. Erste Sammlung. Berlin 1788. Rellstab.

Samlung vermischter Clavier- und Singestücke von J. G. Witthauer. Vier Stücke. Hamburg.

Kleine Clavier und Singstücke von J. D. Scheidler. Zwote Sammlung. Gotha 1788. Ettinger.

Dieses sind die vorzüglichsten neuen Clavierſachen, die mir zu Gesichte gekommen. Benda zeichnet sich überall als ein denkender Künstler aus, der seinen bestimmten männlichen Gang geht, und nie unvollendet läßt, was er anfängt. Wolf als ein Mann von eignem Gefühl und Humor, der sein Instrument grundaus kennt und beherrscht ohne Gewalt. Es ist eine Freude in seinen Clavierſachen, die zunehmende Tiefe und Reife seines Kunstgefühls und seinen unermüdeten Fortgang mit den allseitigen Bereicherungen der Instrumentalmusik zu erkennen. H. Häßler streitet in einigen Sätzen mit Wolf um den Preis der Feinheit und Mannigfaltigkeit in den Wendungen und der lebhaften Ausführung seiner Ideen, wie er auch als Clavierspieler um den Preis streitet. Wer Wolf kennt wird das viel gesagt finden. H. Witthauer zeigt in allen seinen Arbeiten ein schönes Ordnungsgefühl, daß ihn nie die wahre Einheit verfehlen läßt, und sehr achtungswerth ist sein Fleiß mit dem er seinen Stücken Correktheit giebt; man erkennt übrigens auch in ihm als Clavierspieler die vortrefliche Bachische Schule, in der sich auch H. Zelter gebildet zu haben scheint, der aber auch rechts und links um sich greift, und von allen ein- und ausländischen Fruchtbäumen die schönsten Blüthen pflücket, und solche seinem eignen Stamm gar weißlich und veredelnd einzuimpfen weiß. Weder am sichern Gange noch an der Correktheit der Ausführung sollte man errathen daß H. Z. Dilettante der Kunst ist. H. Scheidler hat ein sehr angenehmes Talent zu sanften fließende Melodien. Gründliches Studium der Kunst und Bestreben nach größerer Mannigfaltigkeit wird uns einen sehr schätzbaren Künstler in ihm geben. Seine Liedermelodien scheinen meistens gerade aus dem Herzen geflossen. H. Witthauer hat indeß in seinen großentheils fließenden Liedermelodien mehr ächte Critick und reinen Geschmack in Behandlung der Poesien gezeigt. Seine Sammlung ist für angehende Clavierspieler und Sänger ganz vorzüglich zu empfehlen. Von dem Claviermagazin und dessen Fortsetzung unter dem Titel Harmonie und Melodie, kann ich hier des Raumes wegen nur sagen, daß es sich ganz in seinem Werthe erhält. Künftig mehr davon.

Cantus lugubris in obitum Friderici Magni Borussorum Regis ad vocet alternas magnamque Orchestram accommodatus et in sollemnibus Essequiis die V. ante Idus Septembris MDCCLXXXVI. *Potsdam celebratis peractus præcipiente I. F. Reichardt.*

Trauercantate auf den Tod Friedrichs des Großen.

(Die vollständige Partitur, vorzüglich gut in Paris gestochen kostet 1. holländschen Dukaten.)

Andre mögen den Werth dieser Composition beurtheilen, ich will hier nur die Idee bekannt machen, nach der ich diese schöne allgemein bekannte Trauerode des Marchese Lucchesini bearbeitet habe. Sie ist im saphischen Sylbenmaaß und besteht aus sechszehn Strophen. Die Sänger sind in Solostimmen in ein kleines Chor und in ein großes Chor abgetheilt; das Orchester besteht außer den Violinen Bratschen und Bäßen aus Flöten, Clarinetten und Hoboen, vier verschiedenen Bassons, vier verschiedenen Waldhörnern, einem Chor Posaunen, Trompeten und vier gedämpften Paucken aus verschiedenen Tönen.

Nach der klagenden Ouverture aus c moll, die äußerst langsam gehen muß, singt eine Diskantstimme allein und ohne allen Wiederholungen die erste fragende Strophe: Quem virum? — und das große Chor antwortet mit der zweyten Strophe: Quo nihil sol — dann wird die erste fragende Strophe: Quem virum? — noch einmal von zwey andern Stimmen, einem Alt und Tenor gesungen, und das große Chor antwortet mit der dritten Strophe: Ille quem sensit — dann häufen sich die Fragenden und drey andere Stimmen aus dem kleinen Chor, Zwey Soprane und ein Baß fragen noch einmal mit der ersten Strophe: Quem virum? — und nun antwortet das große Chor mit der vierten Strophe: Ille, qui fines — und verarbeitet diese starke Strophe ausführlicher bis beyde Chöre samt den einzelnen Fragenden, die Verse aus der zweyten Strophe wieder ergreifen: Ille Rex eheu! occubuit perenne flendus in ævum. Womit sie alle das Chor klagend beschliessen. Dies ist ein Hauptabschnitt der in c moll schließt.

Die fünfte Strophe: Insidet fronti impia mors, ist ein Quartett in f moll für Solostimmen, zwey Diskante, Tenor und Baß, vorzüglich von Flöten und Waldhörnern begleitet.

Die sechste Strophe: Attamen lethi impatiens — mit der ein neuer Abschnitt in c dur beginnt, singen alle Baßstimmen aus dem großen Chor mit einem starken Unisono. Das ganze volle Chor fällt mit der siebenten Strophe ein: Sed tuum nomen Friderice — Hier gilt es den Himmlischen und dem ihnen zugesellten Helden. Die achte Strophe: Clara post funus benefacta — singt erst das kleine Chor: bey den Worten: Chorusque Artium — drängt sich das große Chor erst ganz leise, dann mit einem großen crescendo an, und beyde Chöre wiederhohlen die Worte: Clara post funus benefacta — die neunte Strophe: Aurea musae cithara — singt eine Diskantstimme allein; drauf fallen mit der zehnten Stimme: Corda queis olim — alle Baßstimmen aus dem großen Chor mit jenem starken Unisono ein. Zwey Stimmen Diskant und Tenor singen nun die eilfte Strophe: Te canent æquo — mit der zwölften kommen noch zwey Singstimmen dazu, Alt und Baß: mit den Wohlthaten, die da hergezählt worden, häufen sich auch die Stimmen, die dreyzehnte Strophe singt das ganze kleine Chor, und nun drängt sich das große Chor mit den Worten aus der achten Strophe: chorusque artium — wieder leise an, steigt mit einem allgemeinen crescendo bis zur äußersten Stärke, und beyde Chöre singen nun noch einmal die ganze achte Strophe: clara post funus benefacta — und feyern so den Vater des Vaterlandes, von dem so viele große Wohlthaten mit so vieler Wahrheit hergezählt werden konnten. Hier schließt der Abschnitt in c dur. Er ist Maestoso überschrieben, und ich wünsche sehr daß er niemals Allegro ausgeführt werden möge. Es bleiben die c Paucken von diesem Chor in leiser zitternder Bewegung, und die es, und c Hörner nach einander eintretend, machen mit dem Chor Posaunen, daß im as dur eintritt einen feierlichen Uebergang, der die letzte Anrufung vorbereitet. Beyde Chöre singen dann vom ganzen Orchester begleitet, bald abwechselnd, bald zusammen, die drey letzten Strophen: Nachdem das Chor förmlich geschlossen hat, ergreift es nach einer kleinen Pause noch einmal die Worte: Facta nepotum und schließt so.

Bey dem ächt Königlichen Leichenbegängniß in Potsdam wurde diese Trauermusik bey der allerfeyerlichsten Stille, von dem zum erstenmal vereinigten doppelten Königlichen Orchester mit einer Kraft und Würde ausgeführt, die mir durchaus nichts zu wünschen übrig ließ.

Op. XXXV. der Rellstabschen verbesserten Musikdruckerey zu Berlin.

J. F. Reichardt's

Musikalisches Kunstmagazin.

VII. Stück.

Von der

Methodenlehre des Geschmacks. *)

Die Eintheilung einer Critik in Elementarlehre und Methodenlehre welche vor der Wissenschaft vorhergeht, läßt sich auf die Geschmackscritik nicht anwenden; weil es keine Wissenschaft des Schönen giebt noch geben kann, und das Urtheil des Geschmacks nicht durch Principien bestimmbar ist; denn was das Wissenschaftliche in jeder Kunst anlangt, welches auf **Wahrheit** in der Darstellung ihres Objekts geht, so ist dieses zwar die unumgängliche Bedingung der schönen Kunst, **aber diese nicht selber.** Es giebt also für die schöne Kunst nur eine Manier (modus) nicht Lehrart, (methodus). Der Meister muß es vormachen, was und wie es der Schüler zu Stande bringen soll und die allgemeinen Regeln, darunter er zuletzt sein Verfahren bringt, können eher dienen die Hauptmomente desselben gelegentlich in Erinnerung zu bringen, als sie ihm vorzuschreiben.

Hiebey muß demnach auf ein gewisses Ideal Rücksicht genommen werden, welches die Kunst vor Augen haben muß, ob sie es gleich in ihrer Ausübung nie völlig erreicht. Nur durch die Aufweckung der Einbildungskraft des Schülers zur Angemessenheit mit einem gegebenen Begriffe durch die angemerkte Unzulänglichkeit des Ausdrucks für die Idee, welche der Begriff selbst, nicht erreicht, weil sie ästhetisch ist, und durch scharfe Critik kann verhütet werden, daß die Beyspiele, die ihm vorgelegt werden, von ihm nicht so fort für Urbilder und etwa keiner noch höhern Norm und eigener Beurtheilung unterworfene Muster der Nachahmung gehalten und so das Genie, mit ihm aber auch die Freyheit der Einbildungskraft selbst in ihrer Gesetzmäßigkeit erstickt werde, ohne welche keine schöne Kunst, **selbst nicht einmal ein richtiger sie beurtheilender eigener Geschmack, möglich ist.**

Einige

*) Aus Kants Critik der Urtheilskraft S. 257. Dieses vortreffliche, aufhellende Werk können forschende Künstler und Kunstkenner nicht eifrig genug studiren. Am Ende dieses Stücks soll ein kurzer Auszug aus Kants meisterlichen Abhandlungen über Kunst und Genie, so weit es der eingeschränkte Raum erlaubt, gegeben werden. Diese Stelle schien mir hier besonders für Glucks unberufne Critiker ohne Einbildungskraft an ihrem rechten Orte zu stehen.

Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken großer Meister im sechsten Stück des Kunstmagazins.

Man findet hier mehrere leidenschaftliche Gesänge von sehr verschiedenen Künstlern, aus sehr verschiedenen Zeiten zusammengestellt. Eine hochleidenschaftliche **Arie** aus **Glucks Alceste**; eine schönleidenschaftliche **Cavatine** aus **Sachini's Renaud**; eine sehr wahr deklamirte fast desselben Inhalts, von **Nicolo Jago** dagegengestellt; eine stärker deklamirte und zugleich als Tonstück vortreflich gemachte **Cavatine** von **Händel**, und von **Buononcini** eine angenehme gesangvolle **Arie** dagegen gestellt. Dann folgt noch eine ausdrucksvolle und zugleich angenehme **Arie** von *Alleſſandro Scarlatti* und ein nachdruckvolles **Chor** aus einer Passionsmusik von *Porpora*, das eigentlich unberufen in diesen Kreis kam.

Nur einige Anmerkungen zu Erweckung größerer Aufmerksamkeit mögen diese Meisterwerke begleiten.

Der leidenschaftliche Ausdruck der Klage in **Glucks Arie**: *Misero e che farò?* ist vielleicht der höchste, den irgend ein Tonkünstler bis itzt erreicht hat. **Gluck** hat dazu alle Mittel angewandt, die unsre Kunst kennt: **Ton** und **Tonart**, sie geht aus *C mol*, **Taktart**, es ist der kurze Viervierteltakt in zurückgehaltener Andante Bewegung, die bey den abgebrochenen Sätzen immer fortzueilen strebt; **Rythmus**, fast die ganze Arie besteht aus kurzen Rythmen von zwey Takten, die nur am Ende eines Hauptperioden, wo die Leidenschaft sich ganz aushauchen will oder wie kraftlos hinsinkt, mit Rythmen von drey und von vier Takten wechseln; **Begleitung**: fortdauernde, unruhige Bewegung in den Mittelstimmen, klagende aushaltende hohe Töne in der begleitenden Oberstimme, verdoppelt von durchdringenden Bassons; **Wiederholungen**: sehr häufige, nachdruckvolle Wiederholungen des klagenden Hauptgedanken, und tiefeindringende Nachahmungen desselben in rührenden Bassons; **Declamation**: voll der stärksten Accente, in den heftigsten Momenten Intervallen-Fortschreitungen von großen Sexten, Octaven, ja Decimensprünge; **Melodie**: dazwischen schleichend in engen klagenden Intervallen von kleinen Secunden, wie im Thema und im klagenden Hauptgedanken, und kleine Terzen, und nur am Ende, wo die Leidenschaft am höchsten steigt, in hochjammernden verminderten Quinten; **Harmonie**: häufiger Gebrauch der verminderten None (9) von der Dominante (5) in allen Versetzungen des Akkords, häufige, tiefeinschneidende, dissonirende Vorhälte und Aufhaltungen; **Modulation**: fast durchaus in Molltönen; aus *C mol*, nach einer kurzen Ausweichung ins *Es dur*, und schnellen Zurücktreten ins *C mol* mit einer schneidenden Transposition ins *D mol*, gar mit einer halben Cadenz in *A dur* geschlossen, was an einem Tonstück, blos als solches betrachtet, höchst beleidigen würde, hier aber, wo es auf den Ausdruck der höchsten Leidenschaft ankömmt, die von allen Gesetzen der Natur und der Kunst nicht hören mag, *) von ausserordentlicher

*) Deren höchster Ausdruck aber freylich allen sehr empfindlichen Nerven, die keine plötzliche und heftige Berührung ohne Schmerz ertragen können, allemal beleidigend ist. Ein wahrhafter Charakterzug vom vorigen König von Preussen steht hier wohl am rechten Orte. Bey seiner großen Zartheit des Gefühls hatte er die Theorie, die schönen Künste müsten überall angenehm und ergötzend seyn und den Ausdruck nie bis zur höchsten Rührung oder gar Erschütterung treiben: und so verwarf er Grauns vortrefliche Arie *misero pargholetto* im *Demofonte*, weil sie zu wahr, zu klagend ihm war, und ließ jederzeit wenn die Oper *Demofonte* von Graun aufgeführt wurde, statt jener Arie die angenehmere, aber weit schwächere Hasische Composition nehmen. Jene Arie gehört zu den Stücken die ich mit sehr vielen andern von Graun und Hasse in diesem Kunstmagazin längst als Muster hätte abdrucken lassen, wenn die Werke dieser beyden vortreflichen Künstler nicht in den Händen aller deutschen Musikfreunde wären, und es hier nicht vorzüglich darauf ankäme weniger bekannte Stücke dem Publikum in die Hände zu liefern.

cher Wirkung ist und vielleicht nur den einen wahren Nachtheil hat, daß dieser äusserste, desperate Schritt zu früh geschieht, und die drauf folgende Transposition des klagenden Thema's ins *D mol*, das schon an sich schwächer wirkt als *C mol* entkräftet. — Vielleicht gehört dieser Zug auch zu dem, was — wie **Kant** so treffend sagt — was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich ohne die Idee zu schwächen, nicht wohl wegschaffen ließ. **Gluck** fühlte hier daß eine Transposition des Thema's und des klagenden Hauptgedankens in einem höhern Ton von großer Wirkung seyn würde, auf die gewöhnliche Weise in die **Quinte** oder **Quarte** zu steigen, war hier der Stimme und auch des imitirenden Bassons wegen nicht möglich, die Melodie wurde zu hoch, in die dem Haupttone verwandte Durtonart *es dur*, als ganz gewöhnliche Ausweichung wollt' er auch nicht, er wollte klagen und stärker klagen als das erste Mal; *es mol?* — wurde auch schon zu hoch und für die Begleitung sehr schwer, war auch von der andern Seite eben so entfernt. — All dieses und vielleicht noch mehreres mochte **Gluck** hinterdrein überlegen, und wenn er auch wirklich jene schneidende Transposition, **in die ihn sein heftiges Gefühl im Augenblick der Begeisterung hineingerissen**, hinterdrein mit dem Auge der Critik als Mißgestalt betrachtete, so konnte er doch von allem, was ihm die Critik sagte keine Anwendung machen ohne den ersten starken Ausdruck zu schwächen. Auch schrieb er die Oper für Italiäner zu einer Zeit da man in Italien an die schnellsten schneidensten Modulationen gewohnt war, und sich deren nur zu häufig und sehr oft ohne allen Zweck bediente. Genug, **Gluck**, der überhaupt den höchsten herzzerreissenden Ausdruck liebt, ließ diese Modulation — gegen die jeder Schüler, der nur ein Lehrbuch der Harmonie gelesen hat, eine ganze wohlgegründete Abhandlung schreiben kann — er ließ sie stehen, weil er sah, er könne sie nicht wegnehmen ohne den Ausdruck zu schwächen; und er that wohl daran. Jener Schüler thut aber auch sehr wohl daran wenn er sie nicht nachgemacht. Kant sagt an eben der Stelle eben so wahr: „Dieser Muth ist an einem Genie allein Verdienst und eine gewisse Kühnheit im Ausdrucke und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht demselben wohl an, ist aber keinesweges nachahmungswürdig, sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß, für dergleichen aber das Genie gleichsam privilegirt ist, da das Unnachahmliche seines Geistesschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde." Doch weiter! Aus dem *D mol* modulirt **Gluck** ins *G mol*, worinnen er schließt, doch gleich wieder die große Terz ergreift und ins *C mol* geht. Wenn er darinnen nach einigem Verweilen geschlossen hat, und man das Ende des Leidens hofft, führt die große Terz ins *F mol*, und nun steigt alles zur äußersten Höhe: Deklamation, Gesang, Modulation, Bewegung, Begleitung, alles drängt sich dem höchsten Gipfel hinan, auf dem der Sänger einen Augenblick athemlos ruht — und dann sinkt die Stimme ohnmächtig hinab und schließt mit aufgehaltenem Rythmus. Der Hauptgedanke, der durch das ganze Stück jammert und dem empfindlichen Zuhörer fast das Herz zerreißt, weint ihm noch nach in Imitationen der Violinen und der Bassons, und geht in der Oper selbst ins folgende Recitativ über, weßhalb das Ritornell hier in der Dominante schließt.

Ueber die etwas gezwungene Wiederholung des ersten *e come* die den klagenden Hauptgedanken der Arie erst von den Instrumenten vortragen läßt, und die drauf folgende Modulation ins *es dur*, die einzige nicht klagende, vielmehr tröstliche im ganzen Stücke, könnte man bey der Art wie **Gluck** oft arbeitete und wie er oft schon gemachte Sachen noch besser zu benutzen suchte, leicht auf den Gedanken kommen, daß dieser Hauptgedanke sammt der drauf folgenden Modulation erst andern Worten angehört habe und hier neu benutzt worden ist. — Doch ich mag nicht kritteln, will mit meinen Bemerkungen nur die Aufmerksamkeit junger Künstler und ächter Kunstfreunde aufregen.

Könnt' ich dadurch doch auch einigermaßen auf solche Männer unter uns wirken die **Gluck's** Werke immer noch so ganz falsch öffentlich beurtheilen, und sich durch die Sarkasmen seiner aufgebrachten Verehrer sogar zu Verunglimpfungen verleiten lassen! Doch dies bey Seite, so werden jene Männer **Gluck** und alle die ihm gleichen ewig falsch beurtheilen, so lange sie seine dramatischen hochleidenschaftlichen Kunstwerke blos nach den eingeschränkten Regeln eines gutgearbeiteten Tonstücks beurtheilen. Ein solches wird mit Recht hochgeachtet, und

die

die Regeln dazu sind gut und richtig: auch dringt die wahre Schule mit Recht darauf, daß der Schüler den sogenannten reinen Satz erst gründlich und fleißig studire um die Kunstwerkzeuge ganz in seiner Gewalt zu haben, eh' er daran geht ein großes Kunstwerk zu machen, und die Vernachläßigung dieses früheren Studiums bestraft sich hinterdrein sehr hart, und erschwert die Ausarbeitung der glücklichsten leichtgefaßtesten Ideen entsetzlich und macht oft die letzte Vollendung unmöglich. Wenn nun aber ein Mann von ausserordentlichem Genie und Geist, der alles das von Natur hat, was sich nicht erlernt und nicht nachahmt, und was ein Kunstwerk allein zu einem kräftigen und allgemein wirkenden Kunstwerk macht, auf seinem eignen Wege durcharbeitet und Werke von ächter Originalität, von hinreissender Kraft darstellt, wenn der den schulgerechten Theil der Kunst hie und da vernachläßiget, oft weil er fühlt daß „durch ängstliche Behutsamkeit das Unnahmliche seines Geistesschwunges leiden würde," oft auch, weil ihm wirklich die Handgriffe zu fehlen scheinen, die nur ein in den Regeln mechanischgeübtes Auge erkennt, nur eine geübte Hand ohne Mühe mit Sicherheit ausübt. — Diesem Manne nun die sieben Regeln der wahren Rechtschreibung zum Maaßstabe seines Verdienstes ansetzen — es ist unbegreiflich wie Männer von sonst achtungswerthen Kenntnissen sich so vergessen können, oder auch so wenig Selbstkenntniß haben mögen nicht einsehen zu können, daß die Beurtheilung eines solchen Werks nicht ihre Sache ist. Könnt' ich diesen Männern nur eine deutliche Vorstellung geben von der ganz verschiedenen Verfahrungsart des Künstlers, der Leidenschaften bearbeitet, und dessen der zum alleinigen Zweck hat ein regelrechtes Werk zu machen. Diese Verfahrungsarten sind eben so himmelweit von einander verschieden als die Werke selbst: als eine Fuge von dieser leidenschaftlichen Arie. Ja, man würde noch sehr irren, wenn man glaubte **Gluck** sey bey der Bearbeitung der Arie so zu Werke gegangen, als ich bey der Zergliederung thun mußte, um mit Worten zu bezeichnen was das schaffende Genie dem durch lange Beobachtung und vielfachen Genuß ächter Kunstwerke, und Uebung kunstfertigen Künstler in der schönen Stunde der Begeisterung eingab. Nun aber gar zu glauben, daß man **Gluck's** Werke beurtheilen kann, weil man die Regeln des reinen Satzes versteht, ist eben so gerecht und bescheiden als wenn man glaubte **Göthe's** Werke beurtheilen zu können weil man Adelungs deutsche Sprachlehre wohl inne hat.

Es ist auch wohl zu viel Prätension auf das Urtheil solcher Künstler die ihre Kunst und zugleich die Werke großer Meister mit Eifer studiren, die sich mit den Werken Glucks viele Jahre lang beschäftigt haben, und immer neue Nahrung, neuen Reichthum darinnen entdecken, sie auch wirklich selbst und recht gehört haben, wenn man auf deren Urtheil nichts giebt, wenn man deren einstimmiges Urtheil — warum soll ich hier nicht **Schulze Salieri, Kunzen** und **mich selbst** nennen? — daß sie **Gluck** für theatralische Wirkung und leidenschaftlichen Ausdruck, für das höchste Muster, das die Kunst bis itzt besitzt, halten — wenn man denen französischen Anekdoten von unerlaubten Mitteln ein Werk aufs Theater zu bringen, entgegensetzt! Ich möchte nicht gerne bitter werden, viel lieber möcht' ich Aufklärung, Vereinigung, oder wenigstens bescheidene Ergebung bewirken: denn es schreiben Männer gegen **Gluck**, die ich von vielen andern Seiten sehr hochschätze, und an deren Beyfall mir selbst gelegen ist. Ich treffe mich mit meinem Freunde **Schulze** zufälligerweise zusammen, dem vortreflichen Künstler ein seiner würdiges Denkmal zu schreiben. Vielleicht gelingt uns dabey auch jene Aufklärung und Vereinigung.

Die folgende Arie von *Sachini* ist ein sehr schönes Beyspiel wie die neuern Italiäner auch unangenehme Leidenschaften schön zu behandeln suchen und verstehen. *S.* drückt hier nicht so wohl den Schmerz der **Armide** über die Grausamkeit des ihr ungetreuen **Renaud** aus, als das dadurch für ihn verscherzte Glück: und gerne wäre sie ihm allein in die tiefsten Einöden gefolgt, hätt' ihm da, ihre Bande verehrend, ihr Leben aufgeopfert. — Wie wohl ihm das hätte thun müssen, das drückt ihr Gesang vortreflich aus! Ob das wahr ist? Ob es nicht vielmehr Kunstkoketterie ist? — Für eine Nation wie die Italiänische, die Sinn für schöne Formen hat, und wollüstige Empfindungen über alles liebt, mag es auch wahr und recht seyn die schöne Seite nur vorzukehren; (die ächten Franzosen lieben es nicht,) aber daß es nun auch an der schönen süßen Melodie nicht genug ist, daß nun auch der Zuhörer durch die Begleitung gewiegt, geschaukelt, gekitzelt werden muß, das ist der schö-

nen

nen Melodie wegen selbst sehr zu tadeln und zu bedauern. Ich sah das kleine Stück zuerst ohne alle Begleitung auf kleinen Blättern abgedruckt, wie man denn in **Paris** Lieblingsgesänge aus Opern auf alle mögliche Weise ins Publikum bringt, und sie machte mir sehr viel Vergnügen. In Paris bey der Vorstellung der Oper selbst hätte dieses ganz unpaßliche *Scherzare* der Instrumente das in diesen 27 Takten sechs verschiedene Figuren enthält, beynahe gemacht, daß ich die ganze kleine Arie überhört hätte: sie that auf mich durchaus keine Wirkung. Ein Italiäner, der neben mir saß, und mich darauf anstieß das vortrefliche Accompagnement zu hören, machte mich erst aufmerksam darauf, und war gewiß mit meiner Antwort eben so wenig zufrieden als ich mit der Begleitung.

In der folgenden alten **Cavatine** aus dem vorigen Jahrhundert über dieselbe Empfindung, ist dafür wieder lauter Wahrheit und nichts als Wahrheit: Sie fängt in *F mol* an, und bis auf eine Transposition ins *as dur*, die eigentlich nur ein Schlendrian ist, bleibt sie im *F mol* und schließt darin: deklamirt die Worte richtig und stark ohne schöne Melodie und hat nachdrückliche Wiederholungen.

Da sehe man aber drauf unsern stolzen und wahren und zugleich schönen und reichen **Händel**, wie der deklamirt und dabey singt und **modulirt**! Dessen beste Werke darf man freylich nur vorlegen: es bedarf keiner Erklärungen und keiner Rechtfertigungen, den setzt, so bald von Kunst überhaupt die Rede ist gerne jeder obenan. Bey diesem Stücke hat die feinere Kritik, die nichts schonen muß, vielleicht nur zu erinnern, daß die Contraste für den guten Geschmack zu prell gegen einander gestellt sind.

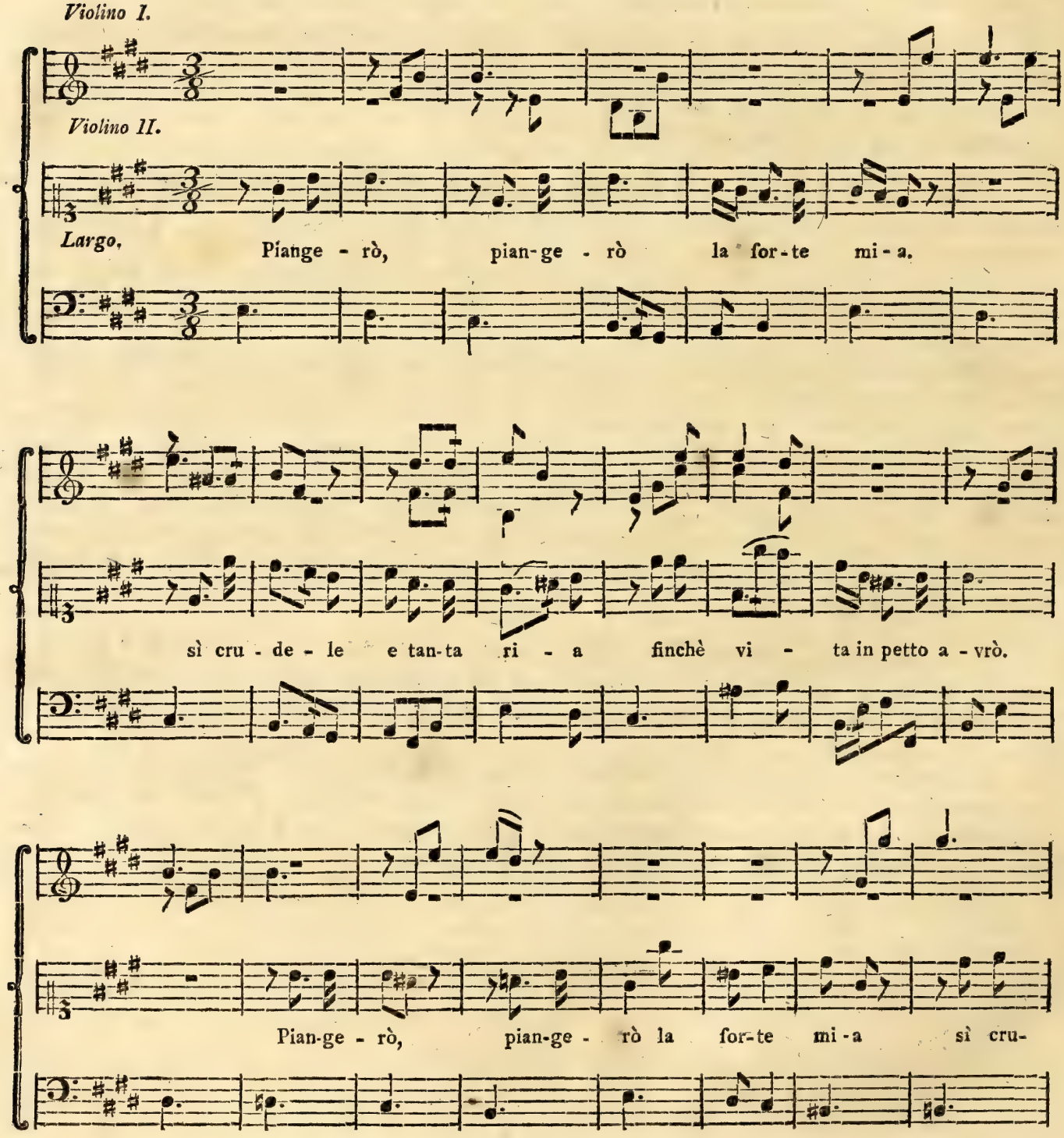
Auch die alten Italiäner hatten ihre Leute die die unangenehmen Empfindungen schön auszudrücken wußten: man sehe hier den angenehmen schönsingenden Abschied des Liebhabers; er schmeichelt seine *amabile*, *ben mio* und scheint an ihrem Andenken an ihn gar nicht zu zweifeln: der Schluß ist ein gar süßer Ausdruck der zärtlichsten Bitte. **Buononcini** ist übrigens einer von den Italiänern die unsern vortreflichen **Händel** zu mancher harmonischen Ueberladung und gesuchten Künsteley in seinen Opern verleitet haben: er war einer seiner Rivale in **London**, wo man oft den größten deutschen Künstler dem angenehmen Italiäner entgegenstellte. **Händel** fand in den Italiänern, die neben ihm arbeiteten damals schon zu viel Bestreben nach süßen Melodien und zu wenig Fleiß und Reichthum an Harmonie, und wollte darum wohl in seinen gegenstehenden Werken um so mehr Harmonie und Fleiß zeigen. —

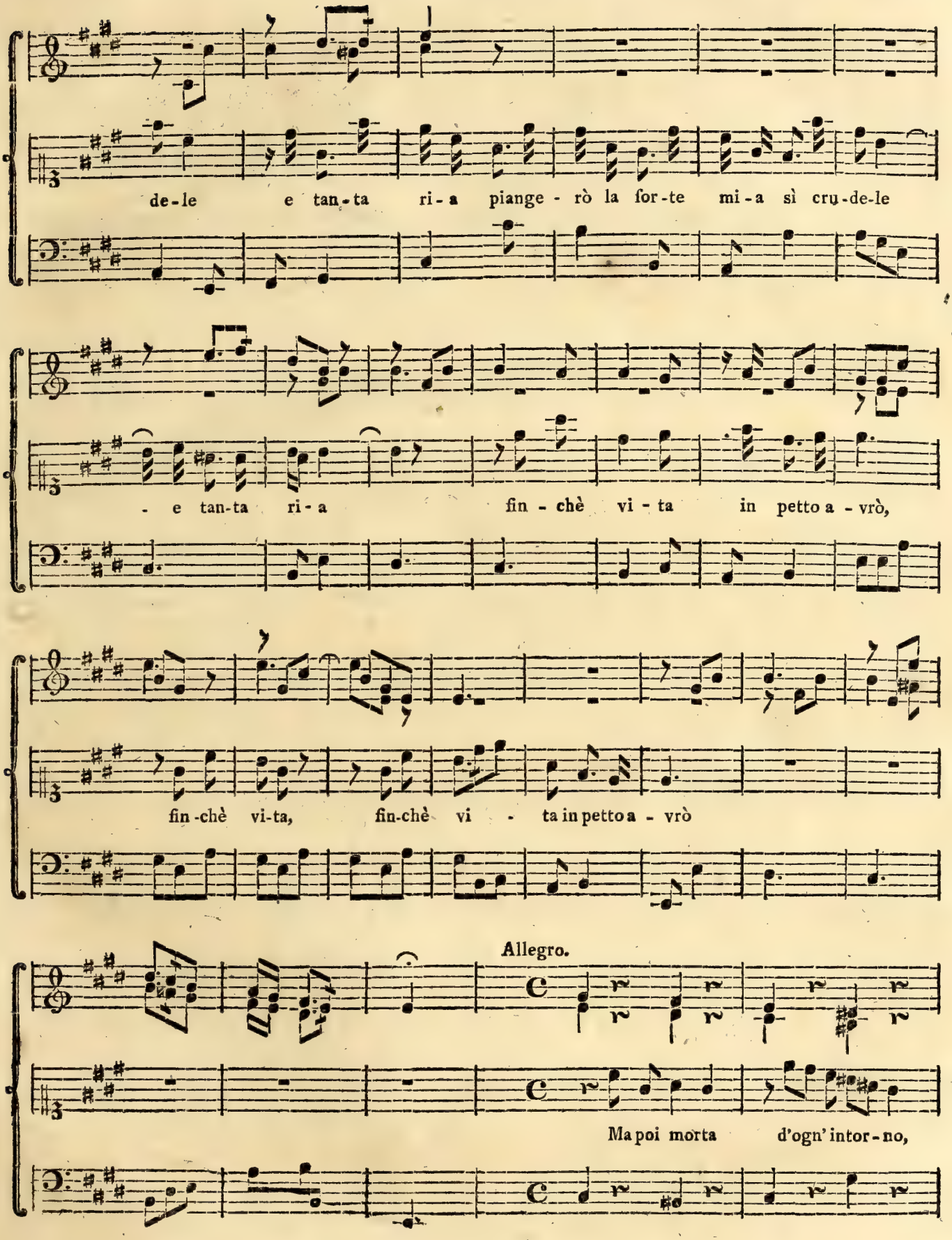
In der darauf folgenden **Arie** von *Alessandri Scarlatti* der in Händels zartester Jugend schon ein großer verehrter Meister war, wird man schon mehr Vereinigung von Wahrheit im Ausdrucke und Annehmlichkeit des Gesanges finden: auch ist sie weniger einförmig in der Modulation.

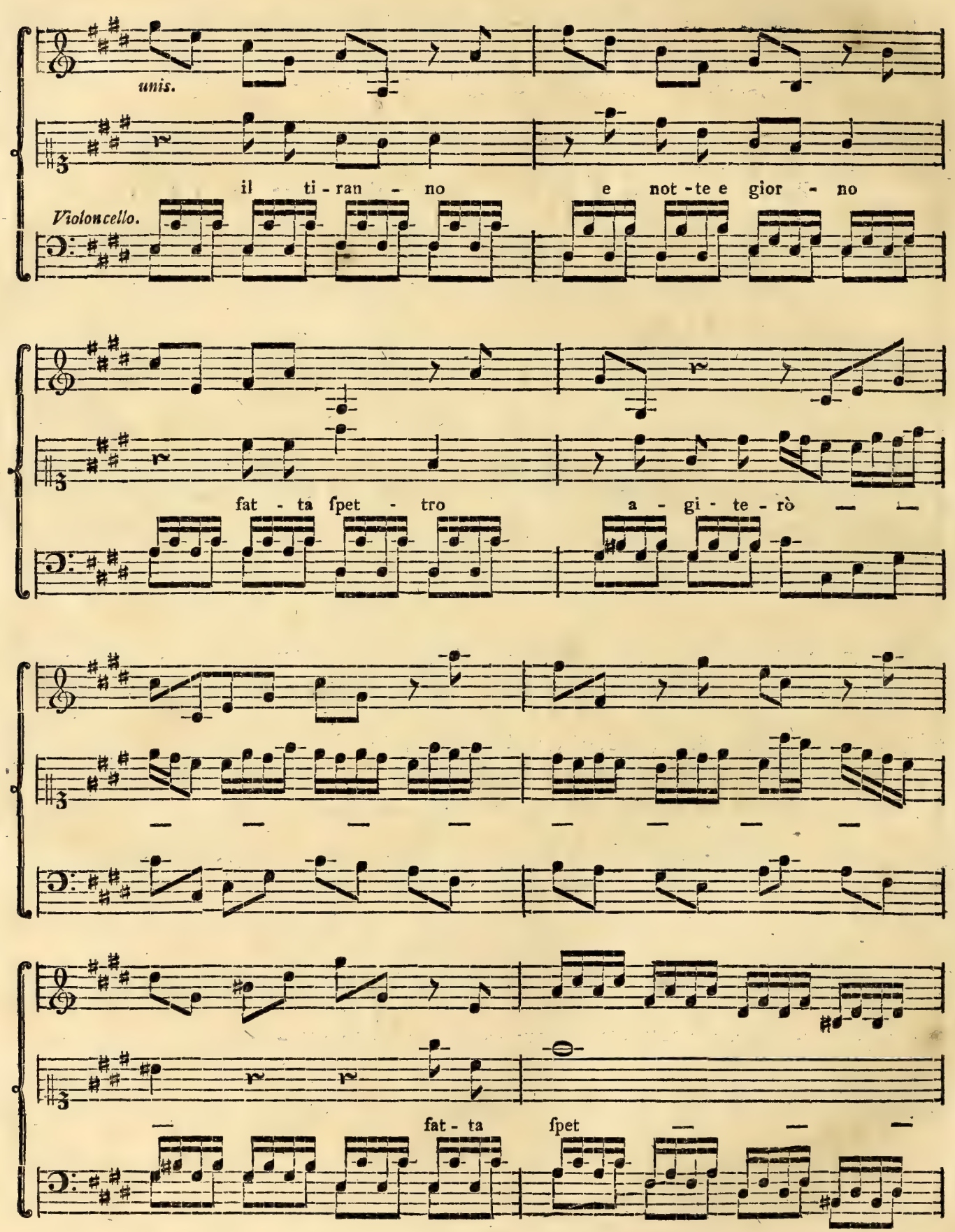
In dem Chor von *Porpora* ist der Ausdruck der hohen Wichtigkeit durch die Verlängerung des $\frac{3}{8}$ zu $\frac{3}{4}$ Takts vorzüglich merkwürdig: die Worte erhalten dadurch ein außerordentliches Gewicht. Uebrigens sollte dieses Chor eigentlich in eine andere Reihe von Stücken zu stehen kommen, und so enthalte ich mich in diesem schon zu lang gewordenen Artikel alles weiteren Raisonnements darüber.

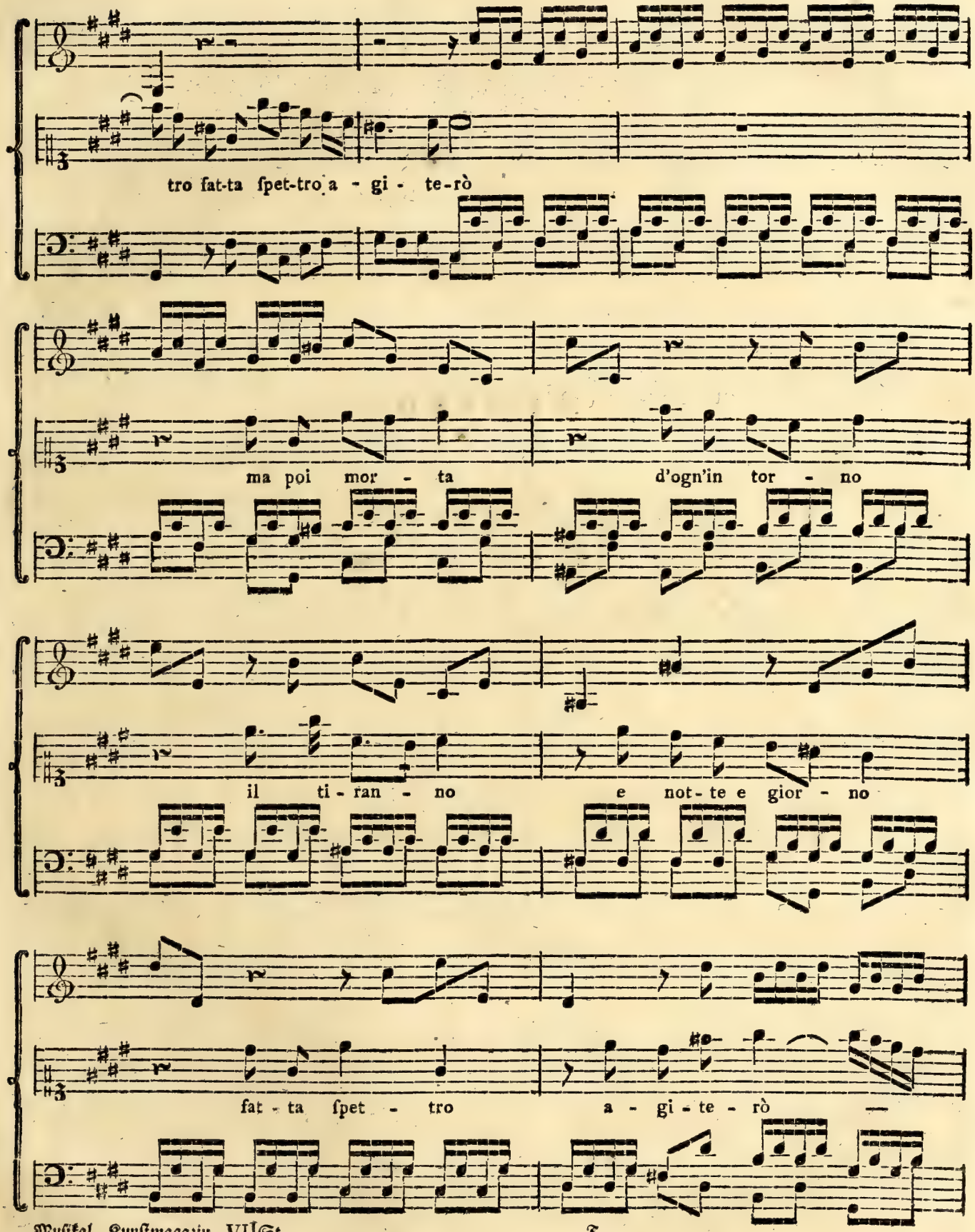
Merkwürdige Stücke verschiedener Meister.

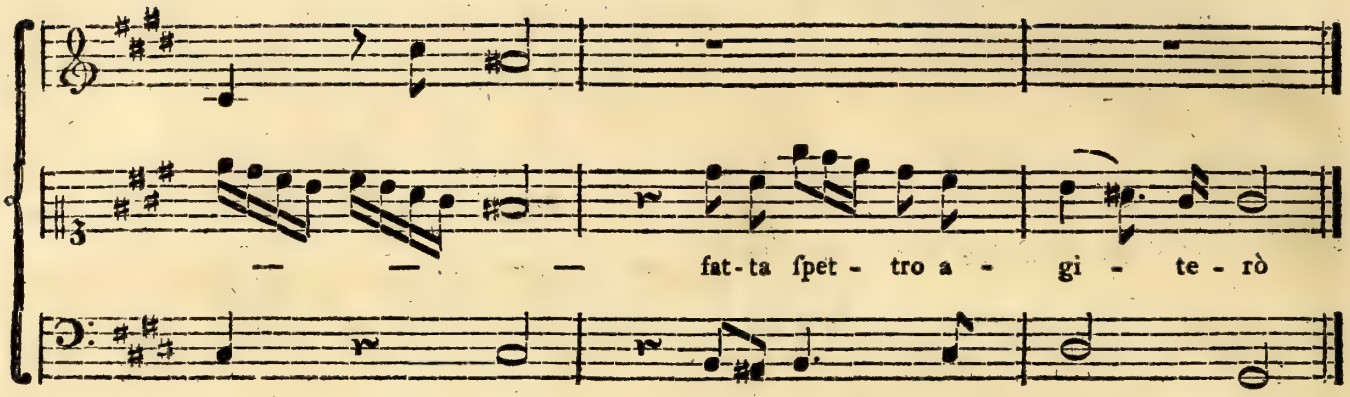
Händel.




de-le e tan-ta ri-a piange-rò la for-te mi-a sì cru-de-le
- e tan-ta ri-a fin-chè vi-ta in petto a-vrò,
fin-chè vi-ta, fin-chè vi - ta in petto a-vrò
Allegro.
Ma poi morta d'ogn' intor-no,


unis.
il ti-ran-no e not-te e gior-no
Violoncello.
fat-ta ſpet-tro a-gi-te-rò
fat-ta ſpet

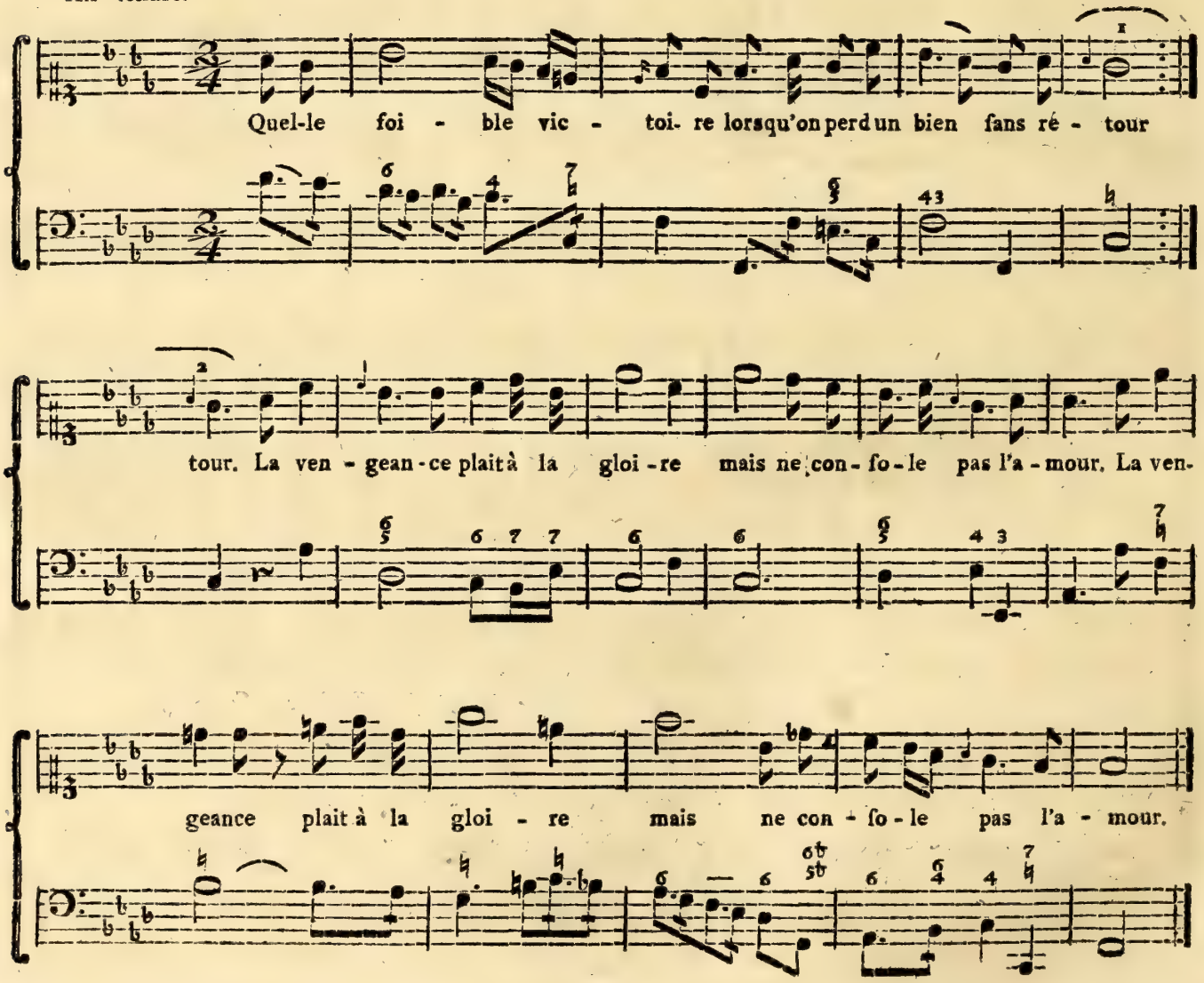

tro fat-ta ſpet-tro a - gi - te-rò
ma poi mor - ta d'ogn'in tor - no
il ti - ran - no e not - te e gior - no
fat - ta ſpet - tro a - gi - te - rò —



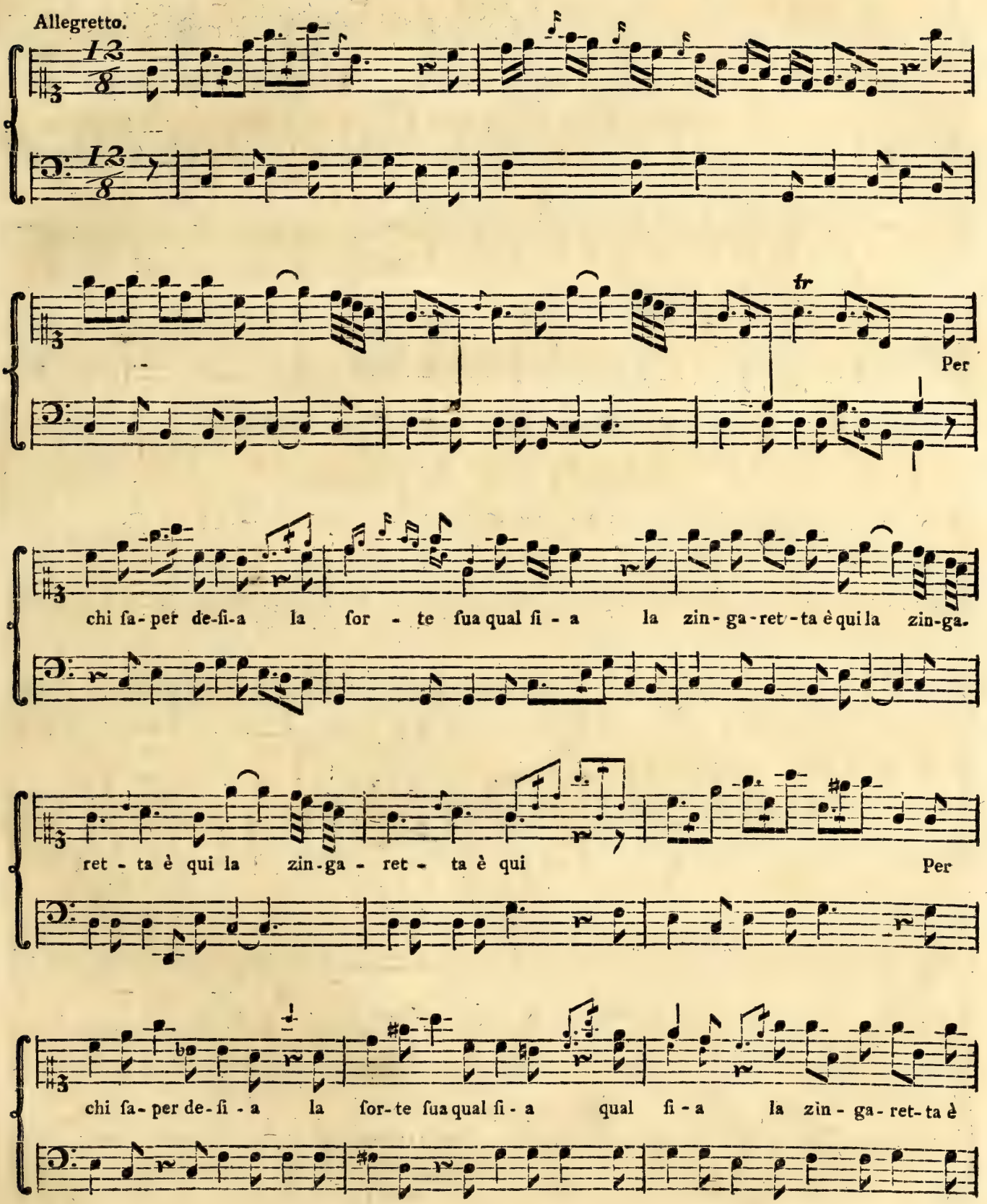
Da capo.

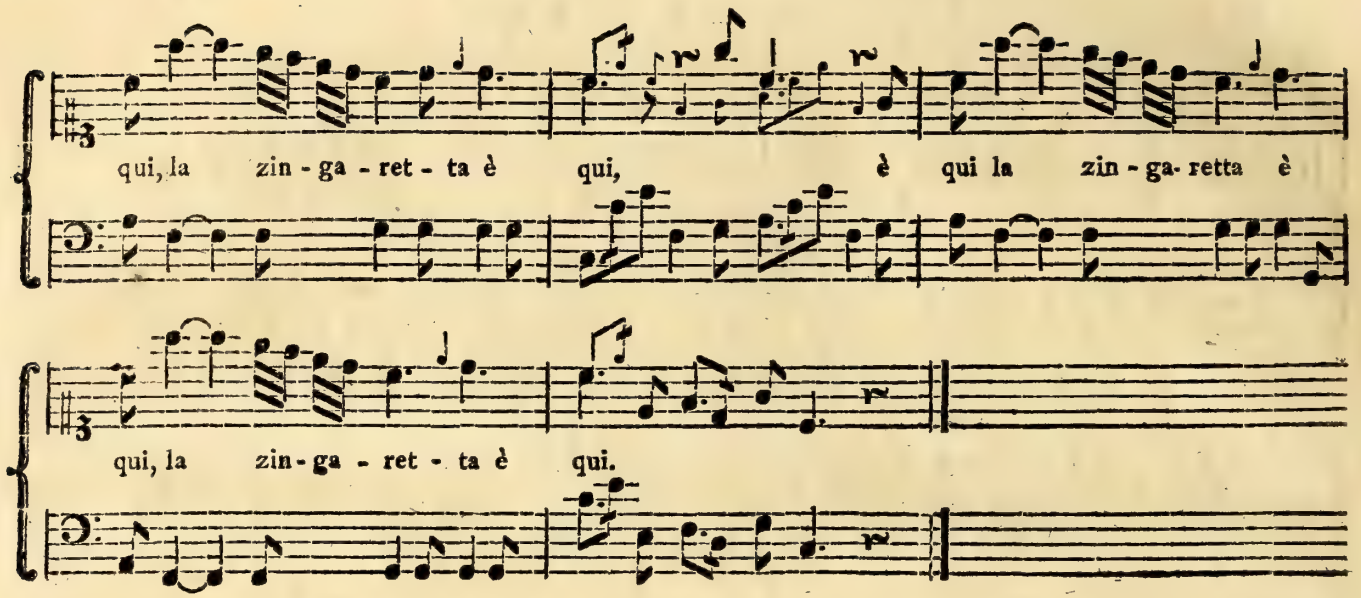
R a m e a u.

Air tendre.



Leonardo Leo.





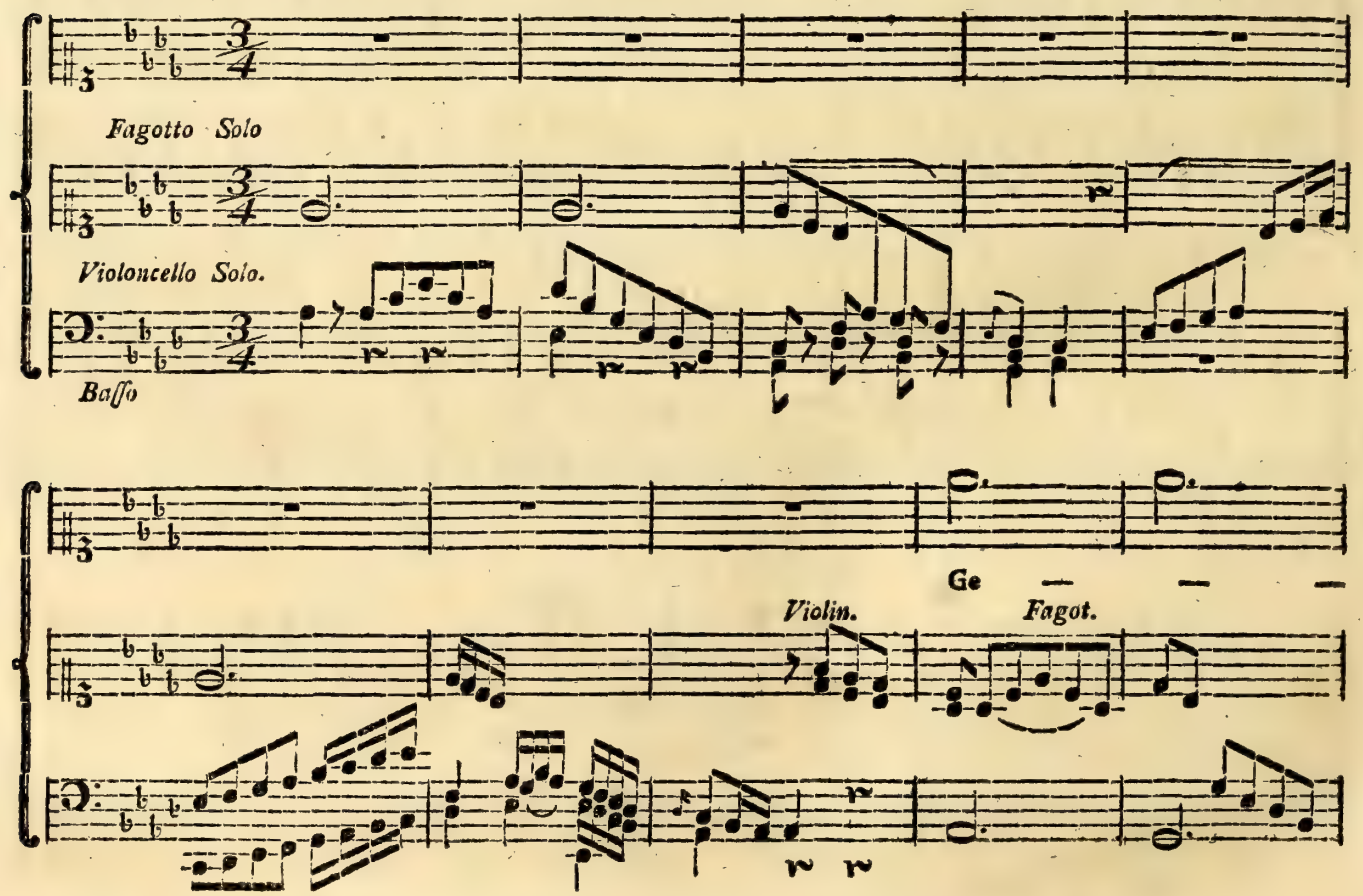
Zwey Cavatinen aus der Oper Proteſilao.

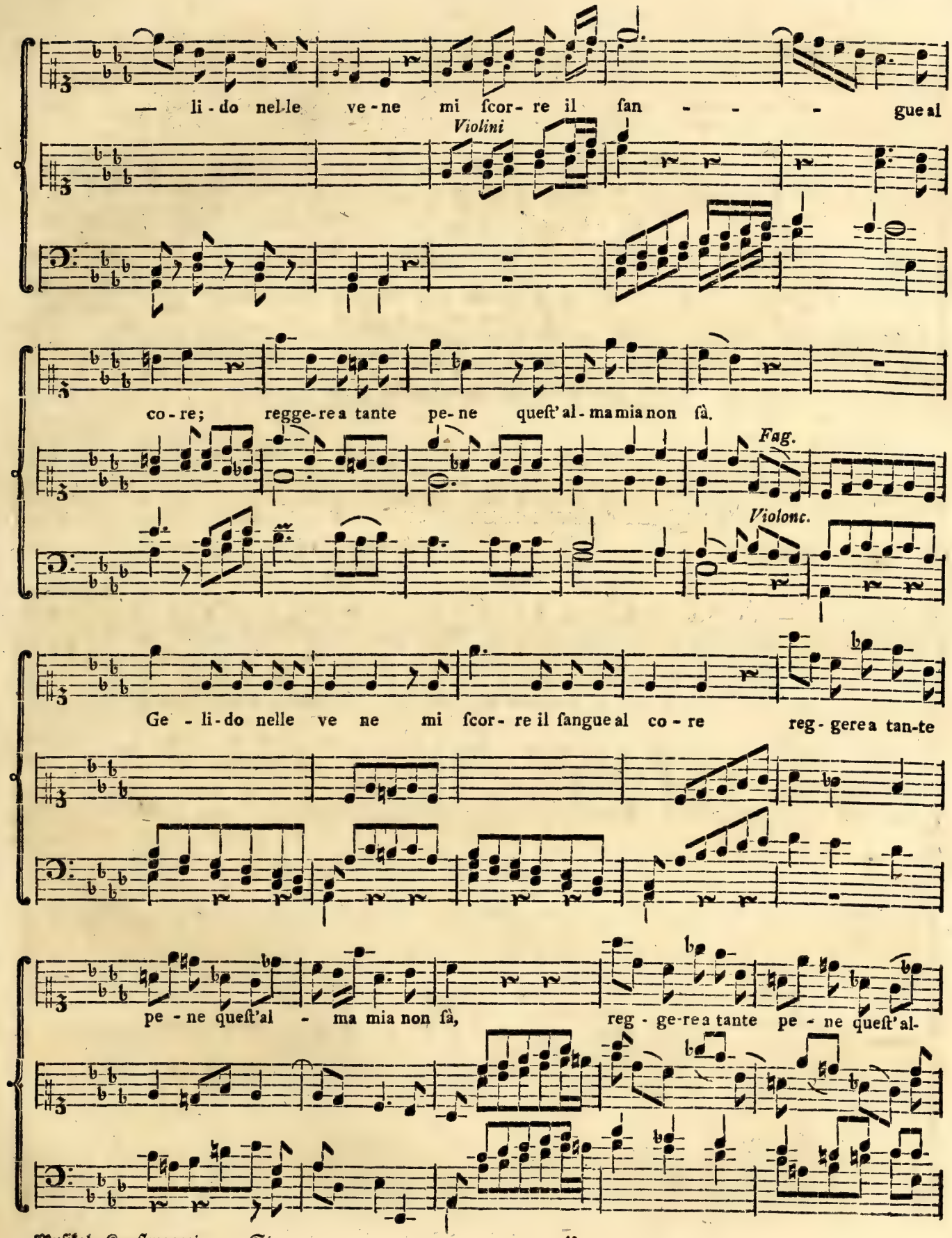
Cavatina von Naumann.

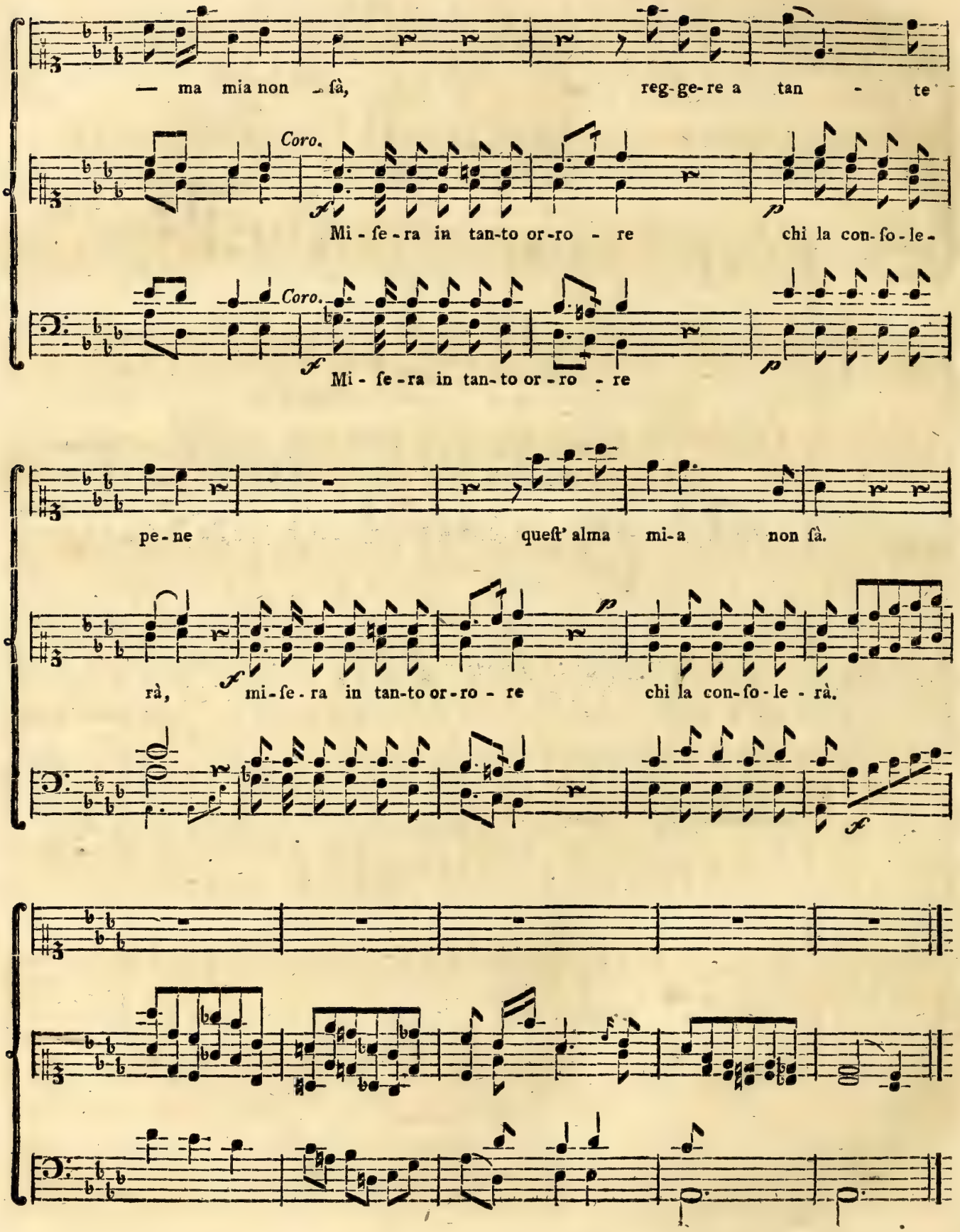
(aus dem zweyten Akt.)

Erifile.

Larghetto.

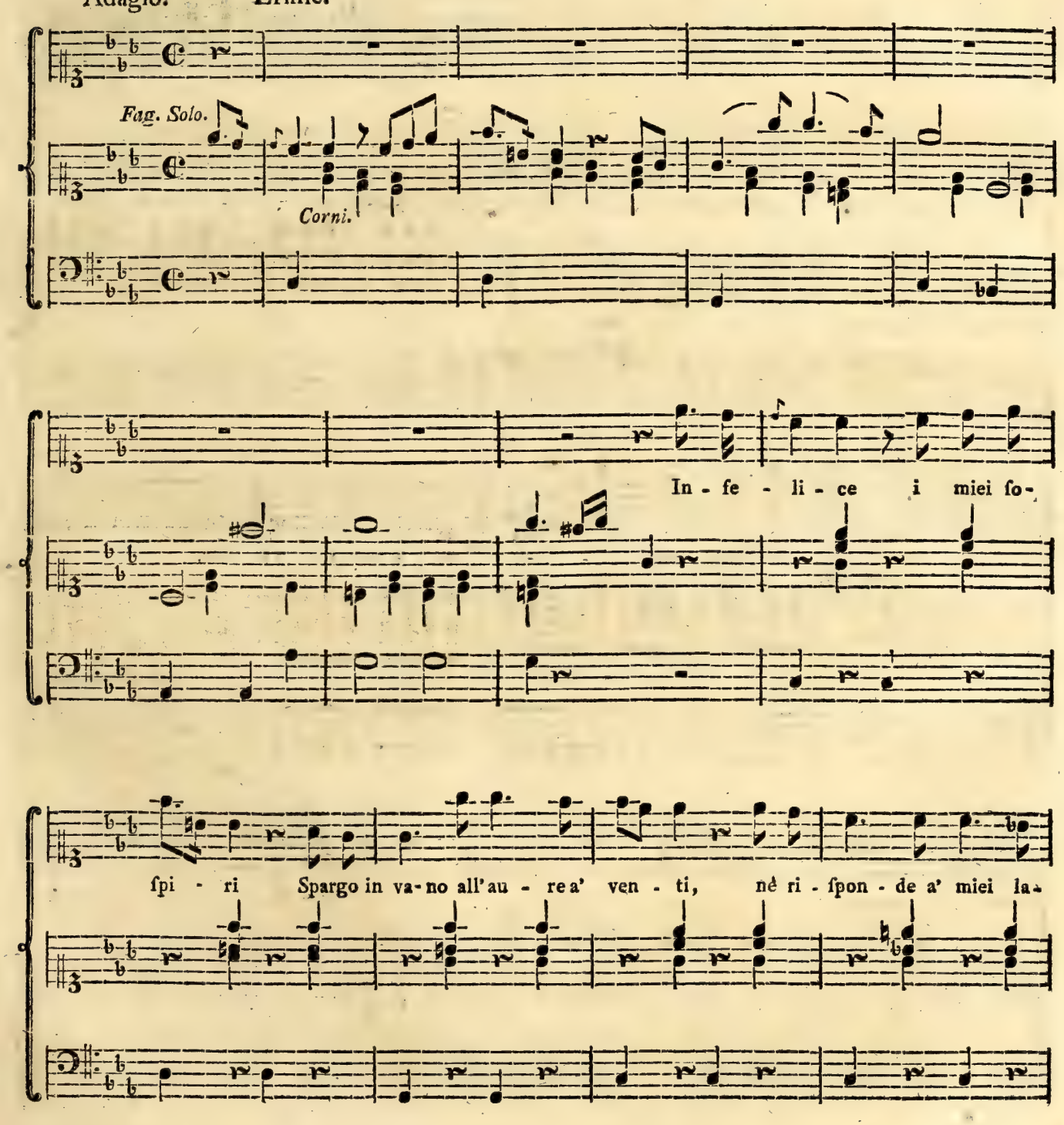


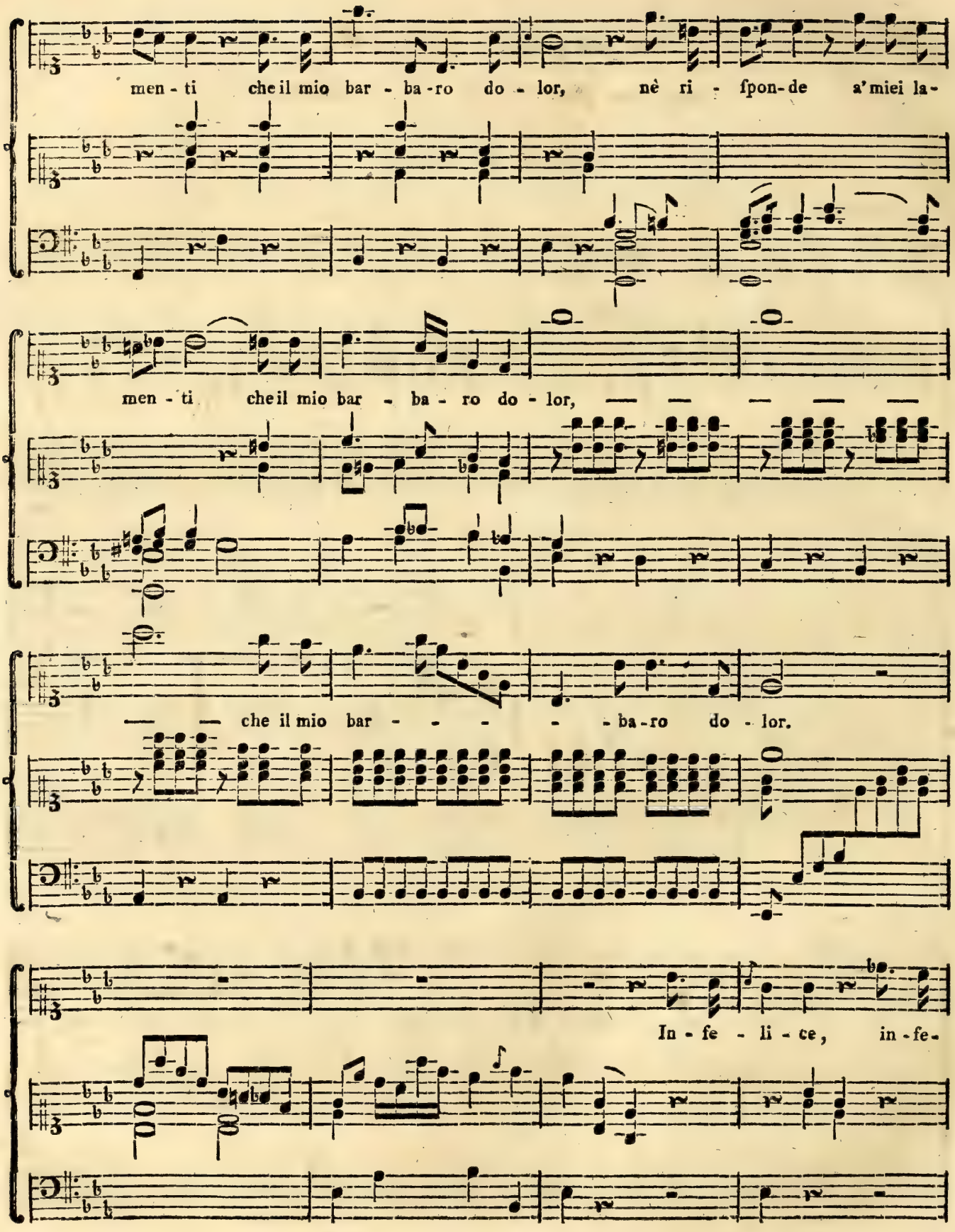

— li-do nel-le ve-ne mi ſcor-re il ſan - - - gue al
Violini
co-re; regge-re a tante pe-ne queſt' al-ma mia non ſà.
Fag.
Violonc.
Ge - li-do nelle ve ne mi ſcor-re il ſangue al co-re reg-gere a tan-te
pe-ne queſt'al - ma mia non ſà, reg-ge-re a tante pe-ne queſt'al-

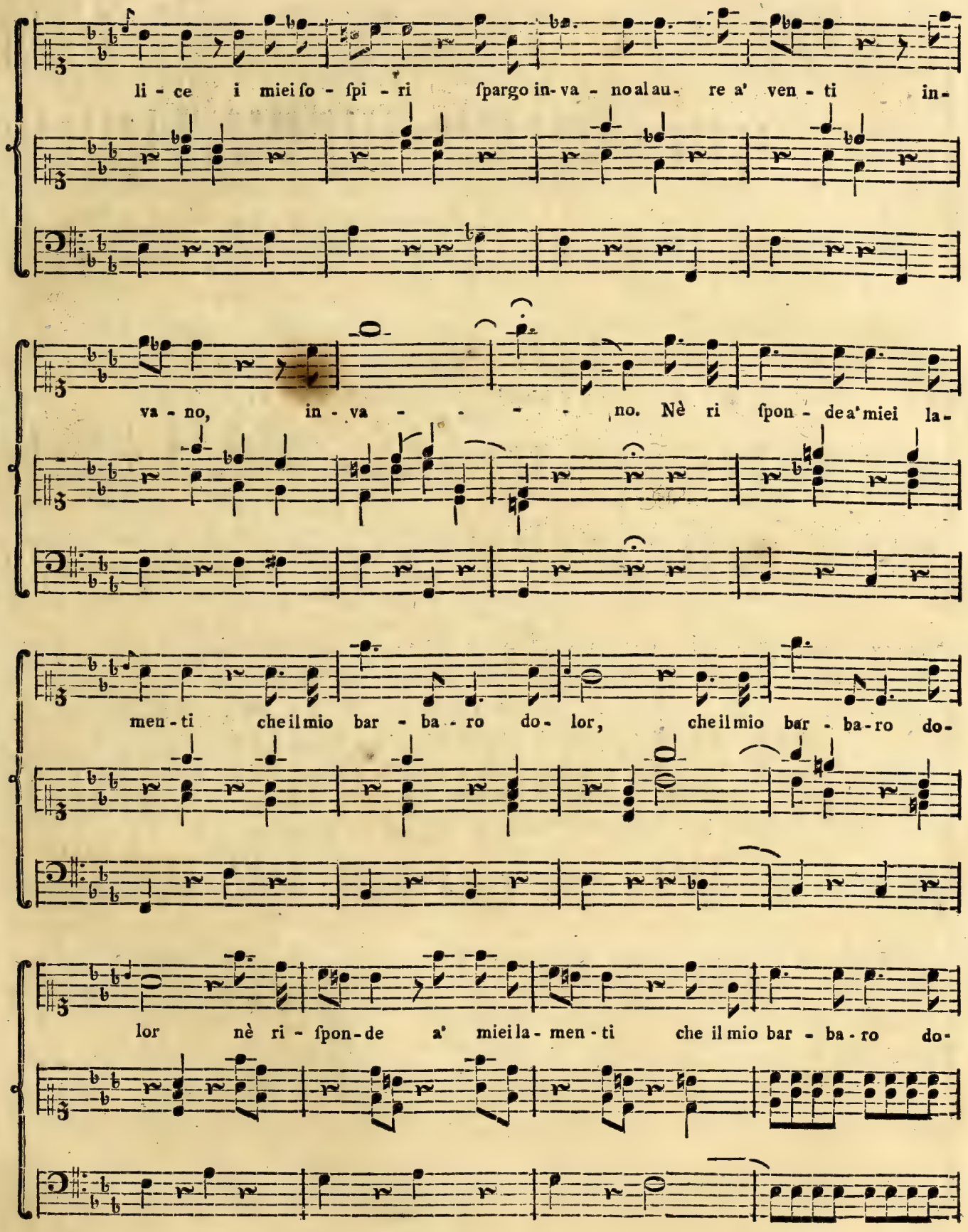

— ma mia non sà, reg-ge-re a tan - te
Coro.
Mi - se - ra in tan-to or-ro - re chi la con-so-le-
Coro.
Mi - se - ra in tan-to or-ro - re
pe-ne queſt' alma mi-a non sà.
rà, mi-se-ra in tan-to or-ro - re chi la con-so-le - rà.

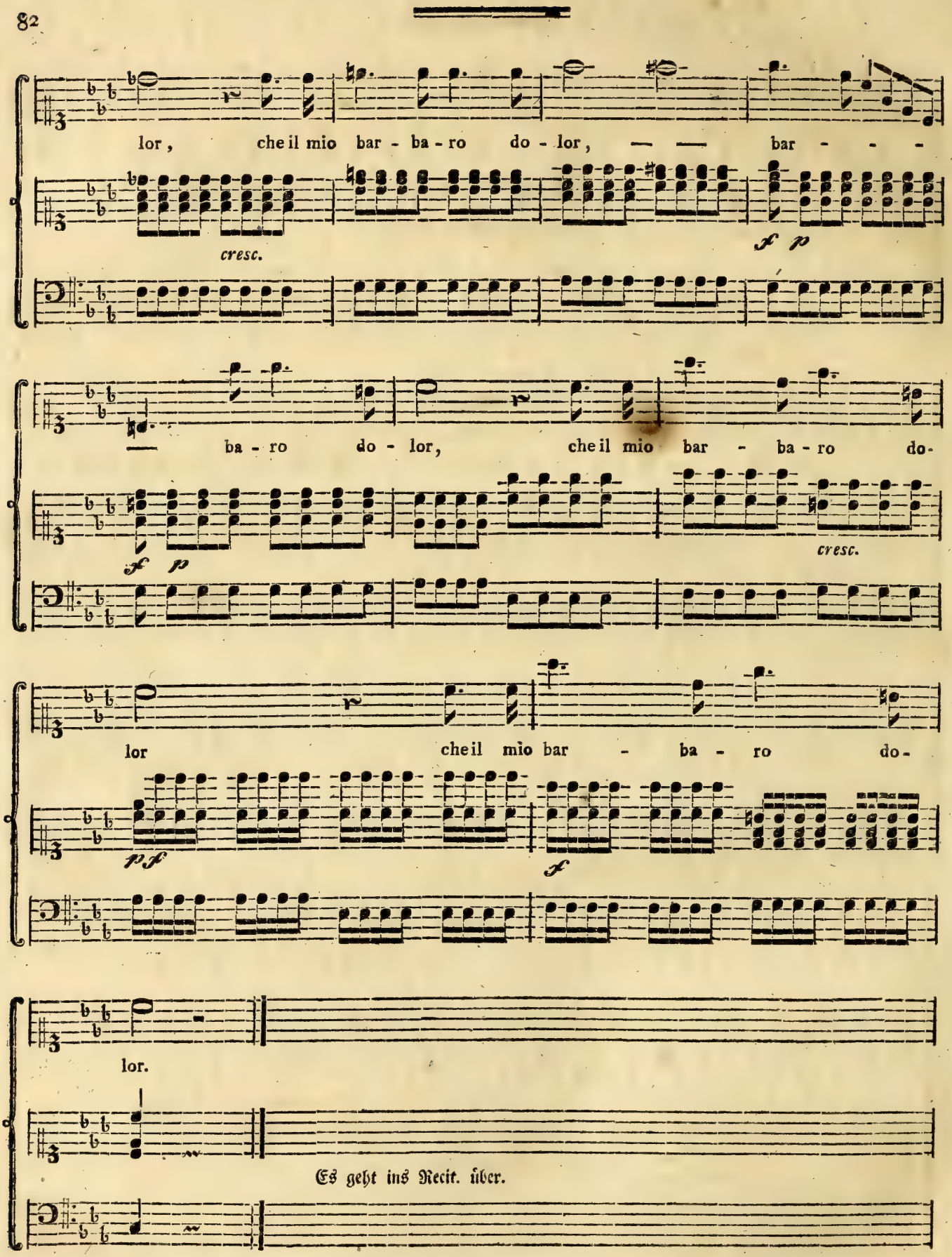
Cavatina von Reichardt.

(aus dem ersten Akt der Oper Proteſilao.)




men - ti che il mio bar - ba - ro do - lor, nè ri - ſpon - de a' miei la -
men - ti che il mio bar - ba - ro do - lor,
che il mio bar - - - - - ba - ro do - lor.
In - fe - li - ce, in - fe -


li - ce i miei ſo - ſpi - ri ſpargo in-va - no al au- re a' ven - ti in-
va - no, in - va - - - - - no. Nè ri ſpon - de a' miei la-
men - ti che il mio bar - ba - ro do- lor, che il mio bar - ba-ro do-
lor nè ri - ſpon-de a' miei la - men - ti che il mio bar - ba - ro do-


lor, che il mio bar - ba - ro do - lor, — — bar - - -
cresc.
f p
— ba - ro do - lor, che il mio bar - ba - ro do-
f p
cresc.
lor che il mio bar - ba - ro do-
p f
f
lor.
Es geht ins Recit. über.

Zusätze zu dem Aufsatze über die musikalische Ausführung im dritten und vierten Stück des musikalischen Kunstmagazins.

In Berlin hat der Oberbaudirector, Hr. Geheimerath **Langhans** der mit wahrem Eifer jeden Theil seiner Kunst beherzigt, bey der neuerlichen gänzlichen Umänderung des Opernhauses, wodurch es eins der allereleganteſten und geſchmackvollſten Theater in Europa geworden, auch bey der Einrichtung des Orcheſters auf den beſſern Effekt der Muſik Rückſicht genommen, und bey dem neuen Theaterbau in Charlottenburg, bey Berlin, benutzt er einige Vortheile, die man in München, Stutgard und Turin zur Vervollkommnung des Orcheſterbaues verſucht hat; wovon nach geendigtem Bau und gemachter Erfahrung eine ausführliche und gründliche Nachricht dem muſikaliſchen Publikum gewiß willkommen ſeyn wird.

Du Bos handelt, in ſeinen Réflexions critiques Tom. III. Sect. XII. ziemlich ausführlich von den Schallvaſen und Schallwänden der Alten. Außer dem Vitruv, der Lib. 5. cap. 5. ſelbſt die Regeln angiebt, nach welchem jene Vaſen-Wände dem Syſtem des Ariſtoxen gemäß auch harmoniſch einzurichten waren, benutzt du Bos auch den Plinius und Caſſiodor. Es iſt zu bedauern, daß Forkel in ſeiner **allgemeinen Geſchichte der Muſik** die alle frühere italiäniſche, engliſche, franzöſiſche und deutſche Werke über dieſen Gegenſtand, eben ſo ſehr an Vollſtändigkeit und ächtem Litteratorfleiß, als an Vollſtändigkeit und Genauigkeit übertrift, dieſen intereſſanten Punkt unberührt gelaſſen hat. In der Geſchichte der Muſik bey den Römern führt er Vitruv's Werk de Architectura an, in welchem Lib. 5. cap. 5. von jenem Gegenſtande gehandelt wird, ohne ſich aber ſelbſt auf die Sache einzulaſſen. Es iſt dieſes um ſo mehr zu bedauern, da ſolche Gegenſtände unter der fleißigen ſorgſamen Hand unſers Geſchichtſchreibers allemahl ſehr gewinnen.

Unſre Boiſerien, die bey Muſikſälen hie und da angebracht werden, könnten auch in Theatern mit Nutzen angewand werden.

Für Flügel und Claviere arbeiten **Oeſterlein** und **Straube** in Berlin itzt ſehr gut, und **Silbermann** hat an ſeinem Sohne in Straßburg einen ſehr geſchickten Nachfolger. Ich ſahe in ſpäteren Jahren, bey dieſem Künſtler einen Flügel mit einem Pedal von außerordentlicher Schönheit. **Stain** in Augsburg bearbeitet ſeine Kunſt als wahrer genievoller Künſtler, ſein Bogenclavier, ſeine Forte-piano's, ſo einfach und ſo ſchön — nur die von **Schmal** in **Regensburg** und **Walther** in **Wien** können ſich daneben hören laſſen — und vorzüglich ſein neuerlich erfundenes *creſcendo* und *diminuendo forte-piano*, welches er für ſeine Tochter, eine Virtuoſin im Clavier, gemacht, ſind ſchöne Beweiſe hievon.

Im Königlichen Orcheſter in Berlin ſind bey der neuen Einrichtung und Verſtärkung des Orcheſters auch **Baſſethörner**, **Poſaunen**, **Trompeten**, **Paucken** und **Serpenten** eingeführt worden.

In Frankreich wird die Harfe noch ſehr geübt. Hr. **Krumbholz** — unſer braver Landsmann — und ſeine Frau, eine Lüttichern, erhalten dieſes ſchöne Inſtrument in **Paris** in hohem Anſehen.

Stimmphysiognomik

(Nachtrag zu den Aufsätzen im zweyten und dritten Stück des Kunstmagazins.)

Ich will hier noch einige der vorzüglichsten alten Schriftsteller anführen, die über diesen interessanten Gegenstand geschrieben haben. Uebrigens haben ihn fast alle griechischen und römischen Philosophen und gelehrte Aerzte mehr oder weniger umständlich und gründlich abgehandelt.

Hipokrates (de victus ratione. Lib. I. Sect. VII.) sagt: „Aus des Menschen Stimme kann man gar vieles erkennen, was in ihm vorgeht." Er vergleicht die Sprachwerkzeuge einem musikalischen Instrumente, welches durch seine schönen und mannigfaltigen Töne nicht nur dem Ohr angenehm ist, sondern auch die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken vermag. Er geht mehrere Kennzeichen der Sprache durch und handelt als Arzt ausführlich davon.

Aristoteles handelt im zweyten Abschnitte seiner **Physiognomik** auch von der Stimme, umständlicher noch im sechsten Abschnitte.

Cicero (de Oratore) giebt der Stimme für den Ausdruck der Affekten den ersten Rang, dem Angesichte den zweyten. In mehrern Kapiteln handelt er von ihrer Natur.

Quintilian handelt diesen Gegenstand vortreflich ab. Ich kann mich nicht enthalten, eine Stelle aus ihm ganz herzusetzen. Er sagt (instit. Orator. Lib. XI.) „Die Stimme ist der Seele Verkünderinn, ihr Abdruck, jede Veränderung der Seele mahlt sich in diesem ihrem Bilde. Im Streit' erhebt sie sich mit Macht, und strengt alle Nerven an. In der Freude ist sie voll, doch frey, sie strömt freudig hin. Im Zorn ist sie stark, rauh und gespannt, durch schweres Athmen oft unterbrochen: denn tiefes Aufathmen wird unmöglich beym gewaltsamen Ausstoßen der Luft. Schwächer ist sie beym Neide, denn nur in niedrigen Seelen wohnt dieses Laster; beym Schmeicheln, Bekennen, Verhaften, Bitten ist sie sanft und demüthig; beym Ermahnen, Warnen, Trösten ist sie gesetzt und ernsthaft; bey Furcht und Schaam zurückgehalten; beym Antreiben stark und lebhaft; bey wichtigen Unterredungen wechselnd, beym Mitleiden gedämpft und klagend, und, wie mit Vorsatz, fast unvernehmlich; bey frohen Begebenheiten hell und deutlich; bey Erklärungen und gleichgültigen Unterredungen bleibt sie sich gleich und hält die Mitte ihrer äussersten Höhe und Tiefe. Steigen die Affekten, so erhebt sich auch die Stimme, legen jene sich, so sinkt auch sie hinab u. s. w.

Es scheint mir merkwürdig, daß die römischen Dichter in ihren physiognomischen Beschreibungen und Schilderungen, die im **Plautus**, **Terenz**, **Lukrez**, **Virgil** und **Properz** so häufig vorkommen, weit weniger als die griechischen Dichter und oft gar keine Rücksicht auf die Stimme nehmen. Die Römer hatten auch weit weniger Gesang als die Griechen; und selbst itzt findet man zwischen Florenz und Neapel beym Volke sehr selten ein schönes Organ zum Singen. In Apulien, Calabrien, Sicilien, auch andrer Seits im Venetianischen und in der Lombardey findet man solches viel häufiger.

Von den spätern Schriftstellern handeln **Plutarch** (de audit.) **Clemens von Alexandrien** (Paedagog. III. 12.) u. a. von der menschlichen Stimme.

Im *de Brosses* über Sprache und Schrift, vorzüglich in den Nummern 20. 21. 22. und 23. stehen auch hiehergehörige wichtige Bemerkungen.

Sulzer handelt in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste in mehreren Artikeln, besonders aber im Artikel **Vortrag** ausführlich von der menschlichen Stimme.

Agricola hat in den Zusätzen und Anmerkungen zu seiner Uebersetzung von **Tosi's Anleitung zur Singekunst** sehr viel interessantes und belehrendes, zum Theil auch hieher gehöriges beygebracht. Man sehe vorzüglich seine sehr ausführliche Anmerkung von S. 22. bis 42.

Zum

Zum Beschluß stehe hier noch eine Stelle aus Garve's Cicero. „Die Stimme hat zwey Vollkommenheiten: Deutlichkeit und Wohlklang. Beydes muß hauptsächlich von der Natur herkommen; doch kann das eine durch Uebung der Sprachwerkzeuge, das andere durch Nachahmung guter Muster befördert werden. Blos dadurch erweckten die beyden *Catuli* die Meynung von sich, daß sie Wissenschaften und Geschmack besäßen, u. s. w. Ihr Ton hatte etwas Einnehmendes. — Ihre Stimme war ohne Anstrengung stark und doch nicht schreyend. Der Ausdruck des *Lucius Craſſus* war reicher, mannigfaltiger; er war nicht weniger geistreich und witzig; und doch glaubte man, daß die *Catuli* besser sprechen."

So bin ich auch fest überzeugt, daß die volle klingende, angenehme Stimme des vorigen Königs von Preussen großen Antheil an dem Zauber hatte, mit dem er jeden, zu dem er freundlich sprach, so ganz für sich einnahm. Nur bey alten feinen gebildeten Franzosen von hervorstechendem Charakter hab' ich die Stimme wieder gefunden.

Nachrichten von der ehemaligen Hamburger Oper.

(aus Lessings Collectaneen zur Litteratur.)

Die erste hamburgische Oper ist von 1678 [1]), und heißt: Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. Verschiedene Jahre vorher waren schon zu Dresden, zu Halle, zu Würtemberg und Wien Opern aufgeführt worden [2]), ja gar auch zu Koppenhagen eine deutsche schon 1663, betitelt: Die Waldluſt [3]).

Die allegorischen deutschen Singspiele, welche durchaus in einem gleichen Sylbenmaaße abgefaßt sind, und weder Recitative noch Arien haben, schreiben sich gar nicht von der italiänischen Oper; wie z. E. Harlekins Hochzeit und andre solche Singstücke in Ayrer's Opera theatrico 4).

Die hamburgische Oper muß im Jahr 1736. in den elendesten Umständen gewesen seyn, wie ich aus dem Schreiben eines Schwaben an einen deutschen Freund in Petersburg von dem gegenwärtigen Zuſtande der Oper in Hamburg (1 Bogen. 4.) sehe. Damals war die Oper gänzlich unter italiänischer Direktion, obgleich die Madam Kayſer 5) (die Frau des berühmten Komponisten) noch dabey und wirklich auch noch die vorzüglichste Sängerin war. Verzierungen und Tänze waren abscheulich, und die übrigen Sängerinnen waren Madam Monza und ihre Tochter; beyde höchst elend. Die Bühne war aber auch höchst leer und das ganze Theater bestand aus drey bis vier deutschen Italiänern.

Die hamburgiſchen Opern, die ich gedruckt selbst durchgeblättert habe sind nach der Zeitordnung folgende 6).

1698. Der aus Hyperboreen nach Cimbrien überbrachte güldene Apfel. Ein allegorisches Stück von Poſtel, der schon 1688 für das hamburgische Theater Opern zu machen angefangen; sein erstes

1) Man sehe Gottsched's Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst. S. 238. Marpurgs historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. B. III und IV. und Mathesons musikalischen Patrioten S. 22 und 24.

2) Eschenburg merkt an: Der Anfang der deutschen Oper gehöre ohne Zweifel schon ins sechzehnte Jahrhundert, und noch in diesem wurden die meisten Singspiele verfertigt, welche Jac. Opus Theatricum enthält das zu Nürnberg 1618. in fol. herauskam. Gottsched setzt die Verfertigung derselben zwischen 1570 und 1589. Diese Stücke wurden indeß durchgehends nach einerley Melodie abgesungen. (So wie itzt noch die italiänischen Improvisatori ihre Extemporalverse halbe Stunden lang auf eine und dieselbe Melodie absingen, die nur in 4 — 8 Takten besteht.)

Als die erste förmliche deutsche Oper sieht man gewöhnlich die im J. 1627 zuerst am Dresdner Hofe aufgeführte Schäferoper Daphne an, deren Verfasser, wie bekannt, Martin Opitz ist, der auch acht Jahre hernach sein Singspiel Judith bekannt machte.

3) Eschenburg sagt, das Stück sey mehr Maskerade als Oper, und sey 1663 aus dem Dänischen übersetzt worden, (also wohl nie in Koppenhagen deutsch vorgestellt worden.)

4) Sie sind wohl größtentheils Nachahmungen nach dem Französischen.

5) Der Name der Kayser und ihrer Tochter findet sich noch unter den Personen eines Prologs von 1743.

6) Die Anmerkungen die Lessing einigen Opern beyfügt und nur ihre nähere Theatergeschichte oder Poesie betreffen, mag man in Lessings Collectaneen B. II. 114 u. f. selbst nachlesen: sie würden hier zu viel Raum einnehmen. Ich begnüge mich hier nur das abdrucken zu lassen, was dem Tonkünstler näher angeht, benutze Eschenburgs Anmerkungen dabey und füge hie und da meine eigenen hinzu.

erstes Stück war die heil. Eugenia, oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christenthum. (Die Musik zum güldnen Apfel ist von Kayser.)

7) 1699. Die Verbindung des Herkules mit der Hebe; auch von Postel. In eben dem Jahre die Wiederkehr der güldnen Zeit von Bressand, der auch 1700 die Oper *la Forza della Virtù*, welche mit einer neuen Oper Anagilda gleichen Inhalts ist, ins Deutsche übersetzte.

1701. Störtebecker und Jödge Michaelis erster und zweyter Theil. Am Ende des Stücks werden diesen beyden Seeräubern unterm Schalle der Pfeifen und Trompeten die Köpfe abgeschlagen und vorne auf zwey Pfähle gesteckt.

1702. Der königliche Prinz *Regnerus*.

— *Berenice*.

— Penelope oder Ulysses andrer Theil. Der erste ist nach Gottscheds Angabe gleichfalls in diesem Jahre aufgeführt worden 8).

1704. Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar. Es muß vortreflich gewesen seyn, den Nebucadnezar in ein wildes Thier verwandelt mit Adlersfedern und Klauen bewachsen unter vielen andern Thieren zu sehen und brummen zu hören.

1705. Die römische Unruhe oder die edelmüthige Octavia von Barthold Feind und von Kayser komponirt. „Dieses ist nunmehro, sagt Feind, das 31ste Singstück von Kaysers Arbeit; worüber ich mich destomehr wundere, weil die Italiäner von ihrem Palaroli in Venedig als ein unerhörtes Mirakel ausrufen, daß er bereits 18 Opern komponirt; worauf jedoch sein Brunnen auch dermaßen erschöpft worden, daß er nunmehro nichts als Kirchenstücke setzt.“ 9)

1706. *La Fedeltà coronata* oder die gekrönte Treue, die Musik von Kayser. Es war seine 33ste Oper. Der durchlauchtigste *Secretarius* oder Almira Königin in Castilien.

1707. Der angenehme Betrug, oder das Carneval von Venedig. In diesem Stück kommt auch eine Trientge, ein niedersächsisches Dienstmädchen vor, welches in diesem Dialekte verschiedene Scenen hat und Lieder singt. 10)

7) Eschenburg nennt als die zweyte in Hamburg aufgeführte Oper den Orontes, welche Burney in seinen Reisen als die erste angiebt. Die Poesie war von Richter und dem nachherigen hamburgischen Prediger Elmenhorst, der im Jahr 1688. da er schon Prediger war, einen Bericht vom Opernspielen, zu ihrer Vertheidigung heraus gab. Fast hundert Jahr später verfolgte der Pastor Götze in Hamburg den Sohn seines Vorgängers und Wohlthäters, weil er auf der Universität als Candidat. Theol. sehr moralische Schauspiele geschrieben hatte.

8) Eschenburg merkt an, daß der erste Theil dieser Oper Circe oder Ulysses hieß, und beyde Theile von Bressand sind; auch zeigt er für das Jahr 1702 noch die Oper: Der Tod des großen Pans an.

9) Eschenburg nennt für dieses Jahr noch die Oper Lukretia von Kayser komponirt, der wohl von allen Komponisten die meisten Opern vehmlich über hundert schrieb. Man kann freylich sagen, was waren das aber auch für Opern? Ein Akt einer jetzigen Oper enthält mehr Musik und Mannigfaltigkeit als drey Opern damaliger Zeit. Es war aber auch die damalige Zeit in der der Komponist das meiste selbst erfinden mußte, in welcher die Melodien und Modulationen, die einige spätere große Genies aus ihrer Fülle hervorströmen ließen, noch nicht zu Gemeinplätzen geworden waren, mit denen man itzt halbe Opern, oft ganze anfüllt.

Aus Eschenburgs Anmerkungen ist für den Tonkünstler folgendes noch merkwürdig. Er sagt: „In meiner Sammlung hamburgischer Opern in acht starken Quartbänden, die vom Jahr 1678 bis 1748 geht, finde ich vom J. 1736. nur eine einzige Oper: Die rachbegierige Liebe, oder Orasia; mehrere vom Jahr 1737. in welchen die hamburgische Opernbühne einen neuen Direktor erhielt, der den Schauplatz mit einem Prolog der Musen eröfnete. Die nachherigen Opern sind fast alle italiänisch, meistens von Metastasio mit gegenüber gedruckter deutscher Uebersetzung.“ (Wie diese beschaffen gewesen seyn mögen, kann man aus folgendem Pröbchen schliessen, das ich mich erinnere einst in einem solchen Opernbuche, mich dünkt von der L'Isola desabitata gelesen zu haben. Die Anrede ist von einer Dame die eben an die Insel strandet, die Antwort von einem Bewohner der Insel, der sie vorher nie gesehen:

Ich weiß nicht ob Ihnen von sicherer Hand
Schon meine terrible Geschichte bekannt;
Mobilien und Bräutigam, damit Sie es wissen
Sind mir durch die Wellen des Meeres entrissen.

Antwort.

Dame, die artigen Reden von Ihnen,
Müssen zu meiner Bezauberung dienen.

Unter der Zuschrift der im Jahr 1740. aufgeführten *Ipermnestra* hat sich *Angelo Mingotti* als Direktor unterzeichnet und so noch bey ihrer Wiederholung im Jahr 1746. Im Jahr 1748. scheinen auch die italiänischen Opern dort aufgehört zu haben.

Scheibe in seinem kritischen Musikus S. 77. setzt das Ende der eigentlichen hamburgischen Opern ins Jahr 1737. und erzählt den Verfall derselben umständlich.

Finger.

Fingerzeige

für den

denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler.

Ich glaube, diesen Artikel meines Werks nicht würdiger und zweckmäßiger beschließen zu können als mit folgenden Auszügen aus **Kants Critik der Urtheilskraft** und aus **Göthe's Künstlerapotheose. Herr Professor Kant** hat in jenem vortreflichen Werke über die **Critik des Geschmacks** und der Kunst ein Licht verbreitet, das, wohl und ganz benutzt, zum grösten Gewinn für Geschmack und Kunst gereichen muß. Ich widme mich jetzt um so eifriger dem Studium und der bestmöglichsten Nutzanwendung dieses vortreflichen Werks, da es, ausser dem großen unschätzbaren Lebensgewinn, den ich für mich und die Meinen aus dem Studio der Kantischen Philosophie ziehe, auch noch ein Mittel wird, ächte Dankbarkeit zu üben. Dem Hrn. Prof. **Kant** einzig und allein verdank ichs, daß ich von meinen frühsten Jugendjahren an, nie den gewöhnlichen erniedrigenden Weg der meisten Künstler unsrer Zeit betrat, und seinen akademischen Unterricht, den er mir früh, ganz aus freiem Triebe, antrug, und drey Jahre auf die alleruneigennützigste Weise gab, dank ich das frühe Glück, die Kunst von Anfang an aus ihrem wahren höhern Gesichtspunkte beachtet zu haben und nun das größere Glück, seine unsterblichen Werke mit Gewinn studiren zu können. Seine **Critik der Urtheilskraft** eröffnet mir eine Bahn, auf der ich, vollend' ich sie glücklich, der Kunst eben so nützlich werden kann, als mir selbst: und ich betrete sie um so muthiger, da mein großer Lehrer mich durch schmeichelhafte Aufforderung dazu aufmuntert, und da nach seiner edlen Denkart mir kein ander Mittel der Dankbarkeit bleibt, als durch nähere Anwendung seiner ächten Grundsätze und scharfsinnigen Beobachtungen auf Werke der Kunst und des Geschmacks zur Vermehrung des Nutzens seiner aufklärenden Werke, nach meinem Vermögen beyzutragen. Man erwarte indeß nicht in den nächsten Messen ein solches Werk von mir. Da ich hiebey die Sache selbst einzig und allein vor Augen habe, so werd' ich mir damit alle Zeit lassen, die die Wichtigkeit und Vollendung eines solchen Werkes erfordert.

Hier lasse ich blos einige vortrefliche Stellen aus den Abschnitten über **Kunst** und **Genie** abdrucken, um meine Leser auf das Werk selbst aufmerksam zu machen. Die Beweise dieser Stellen selbst müssen sie in dem Werke an den angezeigten Orten nachlesen. Ich wollte den Künstlern und ächten Kunstfreunden damit nur Begierde nach diesem über alles, was den Menschen nur interessirt sich ausbreitenden Werke einflößen und den Zweck werd' ich sicher nicht verfehlen.

1) Stellen aus Kants Critik der Urtheilskraft.

Es giebt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Critik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst. S. 174.

An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sey und nicht Natur, aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkührlicher Regeln so frey scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sey. S. 177.

Genie, ist das Talent (Naturgabe) welches der Kunst die Regel giebt. 178. oder: Genie ist die angebohrne Gemüthsanlage (ingenium) durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt. 179.

Man

Man sieht, daß Genie 1) ein Talent sey, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen, nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann, folglich, daß Originalität seine erste Eigenschaft seyn müsse, 2) daß, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d. i. exemplarisch, seyn müssen, mithin selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, andern doch dazu, d. i. zum Richtmaaße oder Regel der Beurtheilung dienen müssen: 3) daß es, wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als **Natur** die Regel gebe, und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeyfinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken und andern in Vorschriften mitzutheilen, die sie in den Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen, (daher denn auch vermuthlich das Wort **Genie** von genius, dem eigenthümlichen, einem Menschen bey der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene originale Ideen herrührten, hergeleitet ist,) 4) daß die Natur durch das Genie nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst die Regel vorschreibe und dieses auch uns, so fern sie schöne Kunst seyn soll. 180.

Da die Naturgabe der Kunst, (als schönen Kunst) die Regel geben muß, welcherley Art ist denn diese Regel? Sie kann in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen, denn sonst würde das Urtheil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar seyn, sondern die Regel muß von der That, d. i. vom Produkt, abstrahirt werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich jenes zum Muster, nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung dienen zu lassen. Wie dieses möglich sey, ist schwer zu erklären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemüthskräfte versehn hat. Die Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leitungsmittel, diese auf die Nachkommenschaft zu bringen, welches durch bloße Beschreibungen nicht geschehn könnte. 183.

Ob zwar mechanische und schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleisses und der Erlernung, die zweite als die des Genie's, sehr von einander unterschieden sind, so giebt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas **Schulgerechtes** die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte. Denn etwas muß dabey als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben, es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck eines Werks zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht frey sprechen darf. Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genie's ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradire besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann nur reichen **Stoff** zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die **Form** erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft bestehen kann. S. 184.

Zur **Beurtheilung** schöner Gegenstände, als solcher, wird **Geschmack**, zur schönen Kunst selbst aber d. i. der **Hervorbringung** solcher Gegenstände wird **Genie** erfordert.

Geist in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Princip im Gemüthe. Dasjenige aber wodurch dieses Princip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemüthskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d. i. ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt. S. 190.

Die Gemüthskräfte, deren Vereinigung (in gewissem Verhältnisse) das Genie ausmachen, sind Einbildungskraft und Verstand. — — Das Genie besteht eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren, und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden und andrer Seits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemüthsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, andern mitgetheilt werden kann. Das letztere Talent ist eigentlich dasjenige, was man Geist nennt. — —

Das Genie ist die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnißvermögen. Auf solche Weise ist das Produkt eines Genie's ein Beyspiel, nicht der Nachahmung, sondern der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eignen Originalität aufgeweckt wird, Zwangsfreiheit von Regeln so in der Kunst auszuüben, daß diese dadurch selbst eine neue Regel bekommt, wodurch das Talent sich als musterhaft zeigt. Weil aber das Genie ein Günstling der Natur ist, dergleichen man nur als seltne Erscheinung anzusehn hat, so bringt sein Beispiel für andrer gute Köpfe eine Schule hervor, d. i. eine methodische Unterweisung nach Regeln, soweit man sie aus jenen Geistesprodukten und ihrer Eigenthümlichkeit hat ziehen können, und für die ist die schöne Kunst sofern Nachahmung, der die Natur durch ein Genie die Regel gab. Aber diese Nachahmung wird Nachäffung, wenn der Schüler alles **nachmacht**, bis auf das, was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich ohne die Idee zu schwächen, nicht wol wegschaffen ließ. Dieser Muth ist an einem Genie allein Verdienst und eine gewisse **Kühnheit** im Ausdrucke und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht demselben wohl an, ist aber keinesweges nachahmungswürdig, sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß, für dergleichen aber das Genie gleichsam privilegirt ist, da das Unnachahmliche seines Geistesschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde. 197 und 198.

Das Manieriren ist eine andre Art von Nachäffung, nähmlich der bloßen Eigenthümlichkeit (Originalität) überhaupt, um sich von Nachahmern ja so weit als möglich zu entfernen, ohne doch das Talent zu besitzen, dabey zugleich musterhaft zu seyn. S. 199.

Der Geschmack ist, so wie die Urtheilskraft überhaupt, die Disciplin (oder Zucht) des Genie's, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen, zugleich aber giebt er diesem eine Leitung, worüber und bis wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben, und indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, so macht er die Ideen haltbar, eines dauernden, zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Cultur fähig.

Göthe, der von jeher als Schriftsteller und Dichter mehr, als jeder andre auf mich gewirkt hat, dessen Kunst-Darstellungen jedes feinere höhere Künstlerbedürfniß in mir befriedigen und dessen näherer innigerer Bekanntschaft ich die schönsten Aufschlüsse, über das rechte Wesen der Kunst danke, **Göthe** hat sich durch die neue Ausgabe seiner Schriften um jede Kunst und alle zur Kunst Berufene, vorzüglich aber auch um die Tonkunst und den ächten Komponisten höchst verdient gemacht. Von dem herrlichen Gedicht, das den ersten Band anhebt, **Zueignung** überschrieben, und das in der schweren Dichtungsart, die die Italiäner ottave rime nennen, ein so vollkommnes Muster ist, wie es vielleicht selbst die Italiäner nicht aufzuweisen haben, bis zu dem kleinen Drama: **Künstlers Apotheose**, das den achten Band beschließt, weht durch alle Stücke ein so ächter großer Kunstgeist, daß diese Lektüre allein, jeden zur Kunst Berufenen wecken und auf den rechten Weg leiten kann.

Dort spricht die **Wahrheit** durch des Dichters Mund:

Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt;
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

hier die Muse:

So wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf seines Gleichen:
Denn was ein guter Mensch erreichen kann
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.
Drum lebt er auch nach seinem Tode fort
Und ist so wirksam als er lebte.
Die gute That, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.

Für alle Lebensmomente des Künstlers von der Stunde der Einweihung bis zu seiner Apotheose finden sich in Göthe's Schriften erweckende, leitende, erhebende, bildende goldne Sprüche. Und was müssen jedem ächten Künstler, oder auch wahrhaft Berufenen Göthe's vollendete Darstellungen nicht alles seyn und gewähren! Seine **Iphigenie** und sein **Tasso** sind gewiß die vollendetsten größten Kunstdarstellungen, die irgend eine Sprache aufzuweisen hat, sein **Götz von Berlichingen** und sein **Faust** — doch ich trete aus den Schranken des Tonkünstlers, der ich hier nur seyn darf und soll, und so sey auch dieser nur daran erinnert, daß er in der neuen Ausgabe von **Göthe's** Schriften für jede Art, die nur je auf dem deutschen Theater vorgestellt werden und wirken kann, vortrefliche Gedichte findet, die ihm den wahren Gang der Leidenschaft und des Effektthuenden unverkennbar vorzeichnen. Sie enthalten für den Gesang auser einer Menge sehr bedeutender, schöner einzelner Gedichte, im achten Bande, folgende Stücke: 1) **Claudine von Villa Bella.** 2) **Erwin und Elmire.** 3) **Jery und Bäteley.** 4) **Scherz, List und Rache.** 5) **Lila.** 6) **Der Triumph der Empfindsamkeit.** 7) **Die Vögel.** Diese beiden letzten sehr launigen Stücke geben dem Tonkünstler viel Anlaß zu ächt komischer und originallauniger Musik. **Haydn, Dittersdorf** und **Rosetti** könnten ihr schönes Talent gar sehr dabey anwenden. Die drey ersten Stücke habe ich mit großer Lust in Musik gesetzt, und bereits in Berlin mit sehr glücklichem Erfolge aufführen sehn. Nächstens kündige ich einen Clavierauszug davon und von andern Göthischen Sachen, die ich komponirt habe, an.

Hier mögen nun noch einige große ächte Kunstlehren stehen, die den sich fühlenden Künstler und Kunstfreund gewiß mit neuer Liebe und neuer Begier für dieses Mannes ächte Genie- und Kunstwerke beleben müssen.

2) Aus Göthe's Künstlers Apotheose. *)

Ein Meister zum Schüler.

Du siehst, wie wahr ich stets gesagt:
Je mehr als sich ein Künstler plagt,
Je mehr er sich zum Fleiße zwingt
Um desto mehr es ihm gelingt.
Drum übe dich nur Tag für Tag,
Und du wirst sehn, was das vermag!

Dadurch

*) Göthe's Schriften. Achter Band. S. 301 u. f.

Dadurch wird jeder Zweck erreicht,
Dadurch wird manches Schwere leicht.
Und nach und nach kommt der Verstand
Unmittelbar dir in die Hand.

Ein andrer Meister zum Schüler.

Ich sehe was du thust, was du gethan,
Bewundernd halb und halb voll Mitleid an.
Du scheinst zum Künstler mir gebohren,
Hast weislich keine Zeit verlohren.
Du fühlst die tiefe Leidenschaft,
Mit frohem Aug die herrlichsten Gestalten
Der schönen Welt begierig fest zu halten;
Du übst die angebohrne Kraft,
Mit schneller Hand bequem dich auszudrücken.
Es glückt dir schon und wird noch besser glücken
Allein — —
Allein du übst die Hand,
Du übst den Blick, nun üb' auch den Verstand!
Dem glücklichsten Genie wirds kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts: eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Schüler.

O sagt mir nur, ob ich zu tadeln bin,
Daß ich mir diesen Mann zum Muster auserkoren?
Daß ich mich ganz in ihn verlohren?
Ist es Verlust, ist es Gewinn,
Daß ich allein an ihm mich nur ergötze,
Ihn weit vor allen andern schätze,
Als gegenwärtig ihn, und als lebendig liebe,
Mich stets nach ihm und seinen Werken übe?

Meister.

Ich tad'l es nicht, weil er fürtreflich ist;
Ich tad'l es nicht, weil du ein Jüngling bist:
Ein Jüngling muß die Flügel regen
In Lieb' und Haß gewaltsam sich bewegen.
Der Mann ist vielfach groß, den du dir auserwählt,
Du kannst dich lang' an seinen Werken üben;
Nur lerne bald erkennen, was ihm fehlt.
Man muß die Kunst und nicht den Meister lieben.

— — — — — — —

Erkenne, Freund, was er geleistet hat,
Und dann erkenne, was er leisten wollte,
Dann wird er dir erst nützlich seyn,
Du wirst nicht alles neben ihm vergessen,
Die Tugend wohnt in keinem Mann allein;
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen.

Musikalisches Kunstmagazin

von

Johann Friederich Reichardt.

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinct allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts; eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Göthe.

Zweiter Band.

V—VIII. Stück.

Berlin, 1791.

Im Verlage des Verfassers.

Inhalt des zweiten Bandes,

Fünftes Stück.

1) Die Tonkunst eine Rhapsodie Seite 1
2) Wichtigkeit ächter Musikanstalten 5
3) Die Seligkeit der Liebenden von Hölty komponirt von J. F. Reichardt 6
4) Kirchenmusik, ein historischer Aufsatz, Zürich, Mailand, Venedig, Hamburg betreffend 16
5) Merkwürdige Stücke großer Meister.
a) Ein Chor von Palästrina 19
b) Ein Duett aus einem Psalm von *Marcello* 20
c) Noch ein Duett mit Chor von *Marcello* 21
d) Heilig von C. Ph. E. Bach 22
e) *Rondo* aus einem Oratorium von *Prati* 24
f) *Rondo* aus einer Opera Buffa von Bertoni 27
6) Neue merkwürdige musikalische Werke, angezeigt und beurtheilt 29
7) Musikalische Anekdoten von Friedrich dem Großen 40

Sechstes Stück.

1) Auf den Tod des Ritter Gluck's 41
2) Merkwürdige Stücke großer Meister
a) Eine Arie aus der ital. Oper Alceste von Gluck 42
b) Eine Cavatine aus der franz. Oper *Renaud* von *Sacchini* 47
c) Eine Cavatine aus einer italiänischen Cantate von *Nicolo Fago* 48
d) Eine Cavatine aus der englischen Oper *Tamerlan* von Händel 49
e) Eine Arie aus der italiänischen Oper *Griselda* von *Buononcini* 50
f) Eine Arie aus einer italiänischen Cantate von *Alessandro Scarlatti* 52
g) Ein Chor aus einem italiänischen Passionsoratorium von *Nic. Porpora* 53
3) Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken im 5. Stück 55
4) Das Opferchor aus der ital. Oper *Andromeda* und eine Cavatine von J. F. Reichardt 58
5) Neue merkwürdige Musikalien angezeigt und beurtheilt 61
6) Trauercantate auf den Tod des Königs Friedrich des Großen von J. F. Reichardt, der Plan davon auseinander gesetzt 64

Siebentes Stück.

1) Von der Methodenlehre des Geschmacks von Kant S. 65
2) Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken großer Meister im sechsten Stück 66
3) Merkwürdige Stücke großer Meister.
a) Eine große Opernarie von Händel. 70
b) Eine Cavatine von Rameau. 74
c) Eine kleine Intermezzoarie von Leo. 75
4) Zwey Cavatinen aus der Oper Protesilao.
a) Cavatina von Naumann. 76
b) Cavatina von Reichardt. 79
5) Zusätze zu dem Aufsatze über die musikalische Aufführung. 83
6) Stimmphysiognomik. 84
7) Nachrichten von der ehemaligen Hamburger Oper. 85
8) Fingerzeige für denkenden und forschenden deutschen Tonkünstler. 87
Vortrefliche Stellen:
1) aus Kants Critik der Urtheilskraft 87
2) aus Göthe's Künstlerapotheose. 90

Achtes Stück.

1) Auf den Tod C. Ph. E. Bach's 93
2) Einige Anmerkungen zu den Stücken großer Meister im siebenten Stück dieses Magazins 94
3) Merkwürdige Stücke großer Meister.
a) 2 Stücke aus einem Motett von *Fr. Feo* 98
b) Ein Recitativ und eine Cavatine aus einer Cantate von *Pergolesi* 99
c) Arie von Händel 101
d) Arie aus einer französischen Cantate von *Clairambault* 102
e) Arie aus einer Cantate von *Alleſſandro Scarlatti* 104
f) Ein sechzehnstimmiges *Kyrie* von *Fasch* 106
g) Ein achtstimmiges *Christe eleison* von *Fasch* 117
4) Einige Anmerkungen zu den merkwürdigen Stücken im achten Stück 122
5) Fortgesetztes Verzeichniß der öffentlich im Druck und Kupferstich erschienenen musikalischen Werke von J. F. Reichardt 125
6) Fortgesetztes Verzeichniß der grösseren Werke die in Abschriften gegeben werden 126
7) Register zum zweiten Bande 127

Neuhinzugekommene Pränumeranten und Subscribenten zum Ersten Bande.

Der regierende Markgraf von Baden Baden, 6 Exemplare.
Der hohe Rath zu Zürich. 8 Exemplare.
Der Prinz Ludwig Carl Friedrich von Coburg, Herz. Würtenb. General-Major.

Herr Kriegsrath von Apell, in Cassel.
Hr. Cammermusikus Barth, in Cassel.
Hr. Braunschweig, in Berlin.
Hr. Breitkopf, in Leipzig. 14 Ex.
Frau Gräfin von Brühl, in Dresden.
Hr. Professor Cramer, in Kiel 6 Exempl.
Hr. Musikdirector Forkel, in Göttingen. 5 Exempl.
Hr. Buchhändler Hesse, in Berlin. 10 Exempl.
Demois. A. R. Hanko, in Schweidnitz.
Hr. Buchhändler Himburg, in Berlin. 2 Exempl.
Hr. Geheimerath Jacobi, in Düsseldorf. 5 Exempl.
Hr. Itzig, in Berlin.
Hr. Cantor Klein, in Schmiedeberg,
Hr. Buchhändler Korn der ält. in Breslau, 4 Exempl.
Der Churfürstl. Cammersänger Mariottini, in Dresden.
Hr. M. W. C. Müller, in Bremen.
Hr. Buchhändler Pauli, in Berlin. 2 Exempl.
Hr. Rellstab, in Berlin. 2 Exempl.
Hr Graf H. L. v. Reichenbach auf Loslau in Schles.
Hr. Cammerherr Baron von Riesch, in Dresden.
Hr. Justiziar Schäffer, in Pless. 15 Ex.
Hr. Professor Seibt, in Prag. 3 Ex.
Hr. Buchhändler Siegert, in Lignitz.
Die Spenersche Buchhandlung in Berlin.
Hr. Stadtkantor Stadler, in Baireuth.
Hr. Instrumentenmacher Wagner, in Dresden.
Hr. J. G. Weis in Brieg
Die Buchhandlung der Gelehrten. 8 Ex.

Subscribenten und Pränumeranten zum Zweiten Bande.

Die regierende Fürstinn von Anhalt-Dessau. 3 Exemplare.
Die regierende Fürstinn zu Anhalt-Pleß. 2 Exemplare.

Hr. Agthe, Organist in Bernburg.
Hr. Kriegsrath von Apell, in Cassel.
Hr Geheimerath Bärbaum, in Berlin.
Hr. Organist Becker, in Nordheim.
Hr. von Behr auf Schleck in Curland.
Hr. Cammerpräsident von Breitenbach, in Minden.
Hr. J. Bengraf, Claviermeister in Pest in Ungarn.
Hr. Prof. Butaube, Mitgl. der Akad. d. W. in Berlin.
Hr. Buchhändler Breitkopf, jun. in Leipzig. 6 Ex.
Hr. Prof. Cramer, in Kiel. 6 Ex.
Hr Domherr Freiherr von Dalberg in Manheim.
Hr. Duscheck, Virtuos in Prag. 4 Ex.
Hr. Gregorius, vom Adr. Comt. in Hamburg.
Dem. Anna Ros Hanko, in Schweidnitz in Schles.
Hr. Buchhändler Hartung, in Königsberg. 6 Ex.
Hr. Regierungsrath Hebebrand, in Büdingen.
Frau Gräfin Generalin von Henkel, geb. Gräfin von Lepel in Königsberg in Pr.
Hr. Buchhändler Hesse, in Berlin.
Hr. Geheimerath Jacobi, in Düsseldorf. 2 Ex.
Hr. Itzig, in Berlin.
Hr. Graf Otto von Kaiserling auf Plieden in Curland. 6 Ex.
Hr Cantor Klein, in Schmiedeberg in Schles.
Hr. Buchhändler Korn, in Breslau. 12 Ex.
Hr. Cammersekretär Leckerhard, in Marienwerder.
Hr. M. W. C. Müller, in Bremen.
Hr. Cammerherr Graf von Nesselrode, in Düsseldorf.
Hr. Kriegssekretär Neumann, in Dresden. 6 Ex.
Hr. Buchhändler Nicolai, in Berlin. 2 Ex.
Hr. Buchhändler Pauli, in Berlin.
Hr. Pfeil, franz. Sprachmeister in Frankf. am Mayn.
Hr. Graf H. L. von Reichenbach auf Loslau in Ob. Schles.
Hr. Reimers, in Remplin in Mecklenb.
Hr. Reinkasten, Hoboist in Osnabrück.
Hr. Musikhändler Rellstab, in Berlin.
Hr. Cantor Rohleder, in Schweidnitz in Schles.
Hr. Schäffer, Fürstl. Justiziar in Pleß. 4 Ex.
Hr. Kriegsrath Schmidt, in Elbing.
Hr. Professor Seibt, in Prag. 2 Ex.
Hr Buchhändler D. Siegert, in Lignitz.
Hr. Cantor und Lehrer Stadler, in Baireuth.
Hr. Geheime Oberfinanzrath von Struensee, in Berlin.
Hr. Buchhändler Wenner und Varentrapp, in Frankfurt am Mayn. 5 Ex.
Hr. Hofmeister C. B. Voigt in Loslau in Schles.
Hr. Musikhändler Westphal und Comp. in Hamburg. 2 Ex.
Hr. Organ. und Singelehrer Zinck, in Coppenhagen.
Die Mylius'sche Buchhandlung in Berlin.
Die Realschul-Buchhandlung in Berlin.
Die Leuthartsche Musikhandlung in Breslau. 2 Ex.

J. F. Reichardt's

Musikalisches Kunstmagazin.

VIII. Stück.

Auf den Tod

Carl Philipp Emanuel Bach's.*)

Es bildete die leise schaffende Natur
Jahrhunderte an diesem Manne,
In Kunstvollkommenheit erschien er uns.
Sie blickte tief ihm in die Seele
Und sah —— Schweig tiefverehrend, Muse! —
Und sein Geschlecht erlosch mit ihm.

*) Seit zwey Jahrhunderten entsprangen aus der Bachschen Familie viele der größten Componisten, Organisten und Clavierspieler. Joh. Seb. Bach, der größte Künstler von allen, zeugte noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts vier Söhne, die alle große Meister wurden. Wer kennt nicht den hallischen, den berlinischen, den englischen (oder den mailändischen) und den bückeburger Bach? Alle diese hinterlassen keine Nachfolger — wenn man den Concertmeister Bach in Bückeburg ausnimmt, dessen Sohn Claviermeister bey der regierenden Königinn von Preussen ist — Keine Nachfolger, die den grossen Nahmen auf die Nachwelt bringen. Der majestätische Strom theilt seine höchste Fülle in vier Arme, schickt diese allen Weltgegenden zu und sie alle treffen auf Sümpfe in denen sich die schöne Flut unwiederbringlich verliert.

Einige Anmerkungen

zu den

merkwürdigen Stücken großer Meister

im siebenten Stücke dieses Magazins.

Eine große vollständige Arie aus der Oper Julius Cäsar von unserm **Händel** sammt ihrer Begleitung von zwey Violinen und Baß macht den Anfang. Jeder Künstler und Kunstfreund von Gefühl wird die hohe Wahrheit und Kraft des Ausdrucks dieser Arie ohne mein hinzuthun fühlen; und wer meine bisherigen Bemerkungen über dieses Meisters Werke mit Aufmerksamkeit gelesen hat, wird sich das Wie und Warum darüber auch leicht erklären können. Ich will hier nur über das Eigne und Zweckmäßige der Instrumentalbegleitung einige Anmerkungen machen.

1) Die Stimme frey und unbedeckt wirken zu lassen; 2) sie im Tone zu erhalten und die Harmonie überall deutlich zu bezeichnen; 3) der Stimme die nöthigen Ruhepunkte zu geben ohne merkliche Unterbrechung und Lücken in der Melodie zu veranlassen; 4) im Allegro den lebhaften Gang der Bewegung zu unterhalten, und 5) einige den Gesang der Oberstimme heraushebende Schatten anzubringen, dies ist der unverkennbare Zweck dieser Begleitung. Man sehe wie meister- und musterhaft er ausgeführt ist. Damit die Stimme frey wirken kann, berühren die Instrumente fast nie ihre Hauptnoten, und ist die meiste Zeit getheilt und läßt die Akkorde nur gebrochen und nachschlagend hören: oft geht sie auch blos von dem Baß begleitet, der damals immer mit dem **Flügel, Violoncell** und **Contrabaß** besetzt war; 2) um die Stimme im Ton zu erhalten, und die Harmonie überall deutlich anzudeuten, hat das Accompagnement immer nur wesentliche Akkordnoten, keine einzige durchgehende Note mit der Singstimme, 3) um der Stimme die nöthigen Ruhepunkte zu geben ohne merkliche Unterbrechungen und Lücken in der Melodie zu lassen, führen die Violinen auf eine äußerst eindringliche und den Ausdruck des Ganzen sehr verstärkende Weise den bedeutenden Gesang des ersten Taktes auf die Worte: *piangerò* durch das ganze Largo durch. So wie **Händel** in seinen Chören die große Feinheit fast immer beobachtet, denselben Worten auch durch alle Stimmen immer dieselbe Melodie zu geben, wodurch seine Chöre vorzüglich so tiefen bleibenden Eindruck beym Zuhörer machen, so hat er in seinen Arien auch sehr oft die Feinheit den Hauptgedanken in der Begleitung zu Zwischensätzen zu gebrauchen, und hier ist das nicht nur von Seiten der musikalischen Bearbeitung ganz vorzüglich schön durchgeführt, sondern es trägt auch noch zum Ausdruck des Hauptinhalts der Worte außerordentlich viel bey. Die Worte heißen:

Piangerò

Piangerò la ſorte mia	Klagen werd' ich mein Geſchick,
Si crudele e tanta ria	Ach ſo hart ſo grauſam! —
Finche vita in petto avrò	Bis das Leben mir entflieht.

und dazu ſeufzt die Begleitung immer fort: piangerò. Wie im Allegro 4) die Inſtrumente die Bewegung ununterbrochen unterhalten fällt in die Augen: 5) die Uniſini in allen Inſtrumenten dienen der Singſtimme zum Schatten die ihre hohen ſchneidenden Töne noch mehr herausheben.

Dieſe meiſterhafte Begleitung die der Singſtimme nur zur Stütze und vollkommenen Wirkung dient, ſetzt aber auch Singſtimmen voraus die wirklich ſchön und klingend und **ächt gebildet** ſind: Stimmen, wie ſie die Fauſtina, Aſtroa, Farinelli, Salimbene, Careſtini, Seneſino, Raff, Romani und noch mehrere in dem ſchönen Zeitalter durch Natur und **ächte Bildung** hatten, und wie man ſie itzt nur an einer *Mara* findet. Daß ſolche Stimmen itzt ſo höchſt ſelten gefunden werden, iſt eine der Haupturſachen, warum die meiſten Componiſten itzt für den Geſang und deſſen Begleitung arbeiten müſſen, als es ſich eigentlich der Natur der Sache nach nur für ſoloblaſende Waldhörner und dergleichen Inſtrumente gehört, bey denen das Orcheſter alles das ausfüllen muß, was dem Soloinſtrumente ſeiner Natur nach abgeht und alles das bedecken muß, was auch die vollkommenſten Ausüber ſolcher Inſtrumente nicht vermögend ſind mit der Vollkommenheit und Sicherheit hervorzubringen, als die übrigen dem Inſtrumente natürlichen Sachen. Uebrigens iſt dieſe Arie aus einer Sammlung genommen, die ich meinen Leſern bekannt machen muß. Es iſt ein großes in Kupfer geſtochenes Werk von 440 Kupferplatten, welches die ſchönſten Arien aus den meiſten Opern enthält, die von **Händel** in **London** aufgeführt worden ſind. Ich will zur Erleichterung der Nachfrage den ganzen Titel davon herſetzen, überzeugt, daß man ſich dieſes Werk, daß die Blüthen und Blumen der meiſten Händelſchen Opern enthält, leichter verſchaffen kann, als die Opern ſelbſt, die nur zum Theil in Kupfer geſtochen ſind. Er heißt: Apollo's Feaſt or the Harmony of the opera stage being a well-choſen Collection of the favourite et moſt celebrated Songs out of the latest Opera's compos'd by Mr. Handel, done in a plain a intelligible Character with their Symphonys for Voices and Inſtruments the whole fairly engraven et carefally corrected (Dieſes letzte iſt nicht wahr.) containing 231 Plates. London Printed for and sold by Walsh in Caterine street in the ſtrand and Joseph Hare in Cornhill near the Royal Exchange. Ein dritter Theil dieſer Sammlung, der aus 209 Kupferplatten beſteht, hat noch folgende Nachricht auf dem Titel: In this, and the Ist Collection is contain'd all the celebrated Songs out of Mr. Handel's Operas. Das iſt nun nicht ſo ganz wahr, indeß enthalten beyde Theile — der zweyte, den ich nicht beſitze, muß Werke eines andern Meiſters enthalten — doch die ſchönſten Arien aus den meiſten **Händelſchen** Opern und zwar aus *Giulio Ceſare*, *Flavio*, *Muzio Scevola*, *Othone*, *Floridante*, *Tamerlano*, *Rinaldo*, *Tolomeo*, *Admeto*, *Alleſſandro*, *Rodelinda Scipio*, *Siroe*, *Radamisto*, *Ricardo I. Theseo*. Die Titel der Opern ſind in dieſem Werke großentheils engliſch abgedruckt, auch enthalten viele Arien neben der italiäniſchen Poeſie einen untergelegten engliſchen Text. Die meiſten Arien ſind in vollſtändiger Partitur abgedruckt und da wo nur eine Violinſtimme und der Baß neben der Singſtimme ſteht, — zuweilen ſteht auch blos Violino unis. über der Singſtimme — iſt wohl auch bey der Aufführung, nach der damaligen Simplicität der Begleitung und dominirenden Gottheit der Singſtimme weiter keine Begleitung geweſen, und man findet ſie auch ſo in den vollſtimmig geſtochenen Partituren; die meiſten Arien haben indeß **zwey Violinen, Bratſche** und **Baß**: einige auch blaſende Inſtrumente, die man damals noch ſehr zu hervorſtechender und ganz beſtimmter Wirkung aufſparte. Die Singſtimme der meiſten Diskantarien iſt im Violinſchlüſſel, nur ſelten, und meiſt bey tiefern faſt Contr'Altarien im Diskantſchlüſſel. Man iſt damals in London eben ſo klug geweſen als man es itzt in Berlin iſt: zu großen heroiſchen Rollen auch die Baßſtimme auf dem italiäniſchen Operntheater zu gebrauchen: es iſt eine Freude die ſchönen Händelſchen Baßarien anzuſehen, die nicht Diskantarien ſeyn wollen, ſondern ächte Baßarien ſind und von Anfang bis zu Ende es bleiben. Die meiſten Arien ſind am Ende noch für

eine

eine Flöte, eine Quinte, auch wohl Sexte höher abgedruckt, worinnen die Oberstimme aus den Ritornells so wohl als von der Singeparthie Note für Note stehen. Endlich enthält die Sammlung auch noch einige Duetten aus den Händelschen Opern.

Nun folgt eine kleine Cavatine aus der französischen Oper *Castor et Pollux* von *Rameau:* die mir ein Muster von wahrer Deklamation zu seyn scheint, und die dabey zugleich einen so lieben ausdrucksvollen Gesang hat, und von sehr bedeutender kräftiger Harmonie unterstützt wird. *Quelle foible victoire*, wie da die Melodie in engen Intervallen einhergeht und sich hinab senkt, und wie schön und nachdrücklich sie auf dem zweyten Verse, *lorsqu'on perd un bien sans retour*, steigt ohne einen Sprung zu thun der den neuen Klageton der Melodie unterbräche. Und wie sie nun zu den Worten: *La vengeance plait à la gloire* höher steigt und nach dem nachdrucksvoll hochgehaltenen *mais* zu den Worten: ne console pas l'amour, trostlos hinabsinkt: und dann bey Wiederholung der beyden Verse noch höher steigt und am Ende noch tiefer fällt als vorher, und das alles so natürlich, daß der weiteste Schritt hinauf eine Quarte, der größte Fall eine Quinte ist. Man lasse sich nicht durch das Auge verleiten zu glauben, daß der höhere Ton auf die Sylbe *un* im zweyten Verse gegen die Wahrheit der Deklamation sey. Es trift hier ein was **Moritz** in seinem **Versuch einer deutschen Prosodie** sehr richtig bemerkt. Er sagt Seite 3. „Es ist der Natur der Sache gemäß, daß die Höhe des Tons sehr oft auf die kurze Sylbe fallen muß: denn diese Höhe ist ja Ausdruck des Affekts und der Affekt wartet nicht mit seinem Ausdruck, bis er an die Hauptsylbe des Worts kömmt; sondern reißt an sich was ihm am nächsten liegt und läßt alsdann das Folgende ruhig nachtönen. Der Affekt kann der Hauptsylbe wohl den Ton, aber nicht die ihr eigene Länge rauben." Hier ganz der Fall: *bien* das um einen Ton tiefer ist, hat seine volle Länge. Auch die innigere Herzlichkeit und Annehmlichkeit die die Melodie durch diesen höheren Ton erhält kommt hier mit in Betracht. Die Bewegung in der Deklamation ist auch vortreflich, nur bey den Worten: *la vengeance plait à la gloire* lebhaft, sonst überall in langsamen Trauerschritt einhergehend.

Die Modulation ist auch ganz meisterhaft geführt: die beyden ersten klagenden Verse bleiben in F mol, der dritte sich erhebende starke Vers weicht ins as aus; bey der Wiederholung berührt er F und B und G und C dur auf eine frappante und doch gar nicht harte Weise und das Einlenken und Zurücksinken in F mol zum letzten Verse ist von der unfehlbarsten tragischen Wirkung. Eine wahre Schönheit ist noch das schnelle Zurücktreten in den vorletzten Akkord, auf die Sylbe mais im dritten Takte des zweyten Theils. Der Gang des Basses ist auch groß und von Bedeutung.

Es ist gar nicht zu verwundern wenn Händels und Rameau's Werke zu einer Zeit da in Italien schon große Mißbräuche die Kunst zu entstellen anfingen, so auf **Gluck** wirkten, daß er die Bahn, die er bis zu ihrer Bekanntschaft gewandelt war, schnell verließ und sich aus den Gefühlen und Reminiscenzen, die die Werke dieser beyden Meister in ihm zurückließen, einen Styl bildete der fürs Theatralische so hoch wirkend geworden ist.

Ich lasse nun noch eine allerliebste kleine **Arie** aus dem **Intermezzo** *la Zingaretta* von *Leonardo Leo* folgen um zu zeigen unter welchem richtigen und feinen Geschmack die großen Künstler damaliger Zeit jeden Gegenstand bearbeiteten. Jeder Künstler wird hier gleich die sichere Meisterhand erkennen, aber dennoch wird es sich itzt wohl so leicht niemand einfallen lassen, daß das liebe naiv-komische Stück von dem großen Kirchenkomponisten und dem heroischen Opernkomponisten *Leo* sey. Und doch ist es von ihm, und das ganze Intermezzo ist in diesem ächt naiv-komischen Styl gearbeitet. Alles ist hier dem Gegenstande angemessen, bis auf die häufigen kleinen Vorschläge in der Begleitung, die man umsonst in einem seiner ernsthaften Stücke suchen würde. Ein kleiner ächt komischer Zug der den feinen Beobachter zeigt, ist das Anticipiren und lange Aushalten des Artikels *La*. Es ist nemlich ein Zigeunermädchen die ihre Wahrsagerkünste ausruft; und bey allen solchen Ausru-

fen

sen der Stimmen wird man bemerken, daß sie, um sich durchzuschreien und gehört zu werden, irgend einen offenen Vokal in ihrem Ausrufungsworte festhalten und auf dem die Stimme möglichst erheben; und die meiste Zeit ist es eine kurze unbedeutende Sylbe mit der sie diese Operation vornehmen. Dies ist hier sehr treffend und wirkend nachgeahmt.

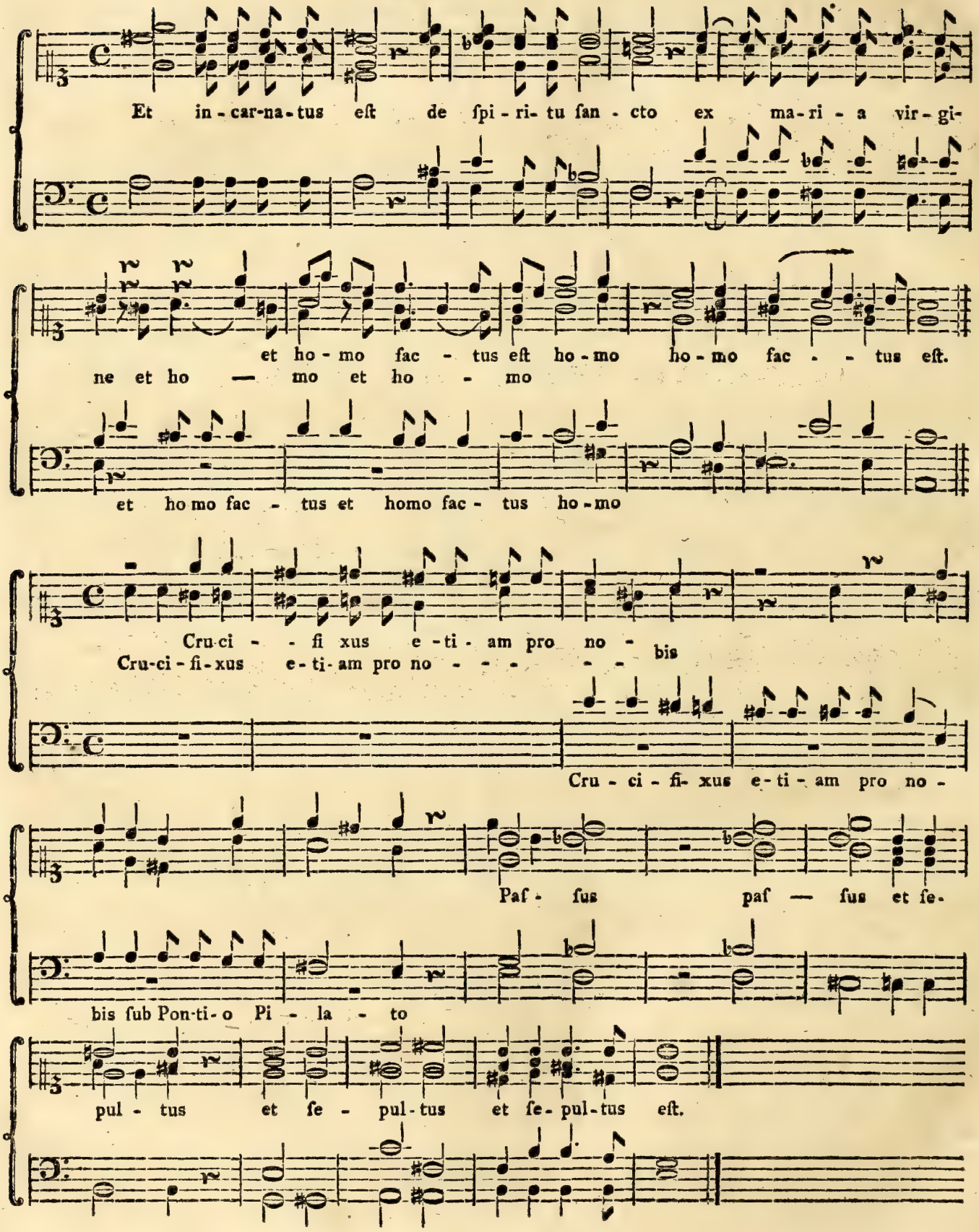
Die **Cavatine**, von **Naumann**, aus der Oper **Protesilao** wird allen meinen singenden Lesern gewiß ein vorzüglich willkommenes Stück seyn: denn dem Sänger muß **Naumann** durch die große Naivität und Faßlichkeit seiner Melodien einer der besten und erwünschtesten Componisten seyn. Diese Cavatine ist aber auch für den Künstler selbst ein sehr merkwürdiges achtungswerthes Stück; sie ist eines **Glucks** würdig. Nicht daß **Gluck** die Worte:

Gelido nelle vene
Mi scorre il sangue al core,
reggere a tante pene
quest' alma mia non sa.

so würde gefaßt und ausgedrückt haben. **Gluck** hatte in seinen letzten ihn verewigenden Arbeiten immer nur die strengste Wahrheit und höchste Kraft des Ausdrucks zum Augenmerk. In seinem beliebten *Rondò* des *Orfeo: Che faro senza Euridice*, hat er den Italiänern und seinem Sänger Guadogne zu Gefallen gewissermaßen zum letztenmale, den Grazien auf Kosten seiner Göttin der tragischen Muse geopfert. Hier in Naumanns Gesang sieht man durch das ganze Stück den Komponisten dem angenehmer gefälliger Gesang zur Natur geworden, der sanfte Rührung der starken Erschütterung vorzieht, der seinen Sänger, dessen Bequemlichkeit und Vortheil, und sein Zeitalter nie aus den Augen läßt. — Von der Seite ist also wohl kein Componist verschiedener von **Gluck**. Aber die Oekonomie des ganzen Stücks, die Wahl und Benutzung der Instrumente: außer dem gewöhnlichen Orchester, weben das obligate Violoncell und Bassons ein mahlerisches Trauergewand — und ganz vorzüglich der ächte theatralische Eintritt des **Chors** mit dem unvorbereiteten Sekundenakkord, und der über dem leise singenden, die Königin beklagenden, Chor, fortgehende dominirende Gesang der Hauptstimme. Dies thut eine hinreißende Wirkung auf jedes fühlende Herz.

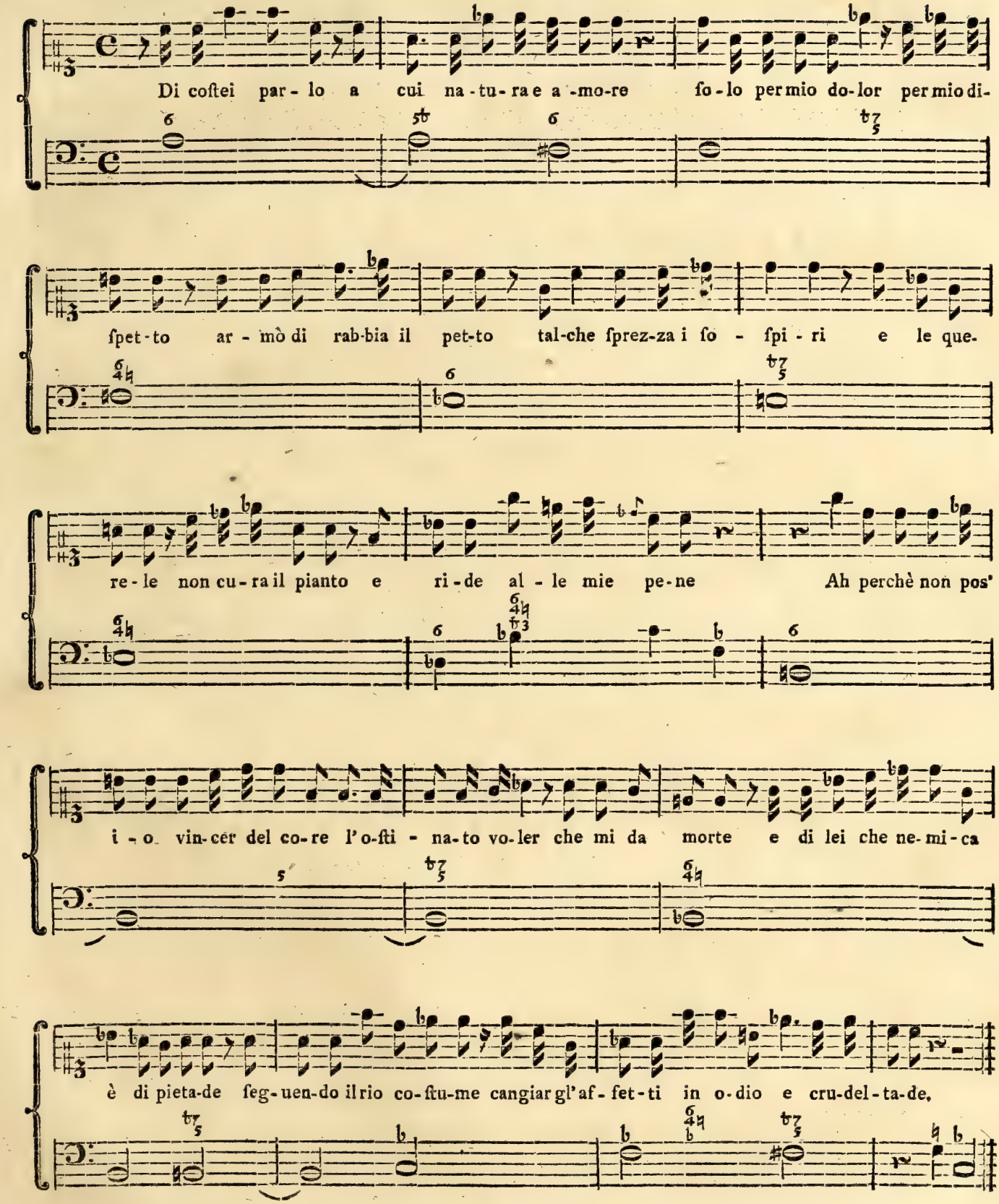
Zu Befriedigung der Neugierde meiner Leser die wohl davon gehört haben, daß ich vor 2 Jahren die Oper **Protesilao** gemeinschaftlich mit Naumann komponirte, füge ich hier eine Cavatine aus meinem Akte bey: über die man von mir selbst keinen Commentar erwarten wird. Aber die Geschichte dieser gemeinschaftlichen Komposition kann ich meinen Lesern wohl erzählen. Naumann war im Jahr 1789 hier in Berlin, um seine Oper **Medea** aufzuführen: und ich sollte in dem Jahre schon die Reise nach Italien machen die ich hernach ein Jahr später machte; es verzog sich aber damit bis in den November. Die zweyte Oper für den Carneval sollte *Fedra* von *Paisiello* seyn, die wollte sich aber für die hiesigen Sänger nicht recht passen; mir allein nun noch eine Oper zu bearbeiten aufzutragen, dazu hielt man es für zu spät, und so wählte man eine Oper von zwey Akten, und Naumann und ich loseten um die Akte. Mir fiel der erste zu. Indeß nahmen wir uns beyde gleich vor, daß jeder die Oper ganz komponiren wolle. Sobald ich mit meinem ersten Akt fertig war, gieng ich an den zweyten, wurde auch damit bis zur ersten Probe des Naumannschen zweyten Akts fertig, und gab meine bereits ins Reine geschriebene Partitur des zweyten Akts an diesem Tage an Naumann, damit auch er sich die Lust machte, zu sehen, wie wir beyde den Akt verschieden behandelt hätten. Im vorigen Jahr hat mir Naumann geschrieben, daß er nun auch den ersten Akt bearbeitet habe.

Franceſco Feo.



Pergolesi.

Recitativo.



Cavatina

Largo.

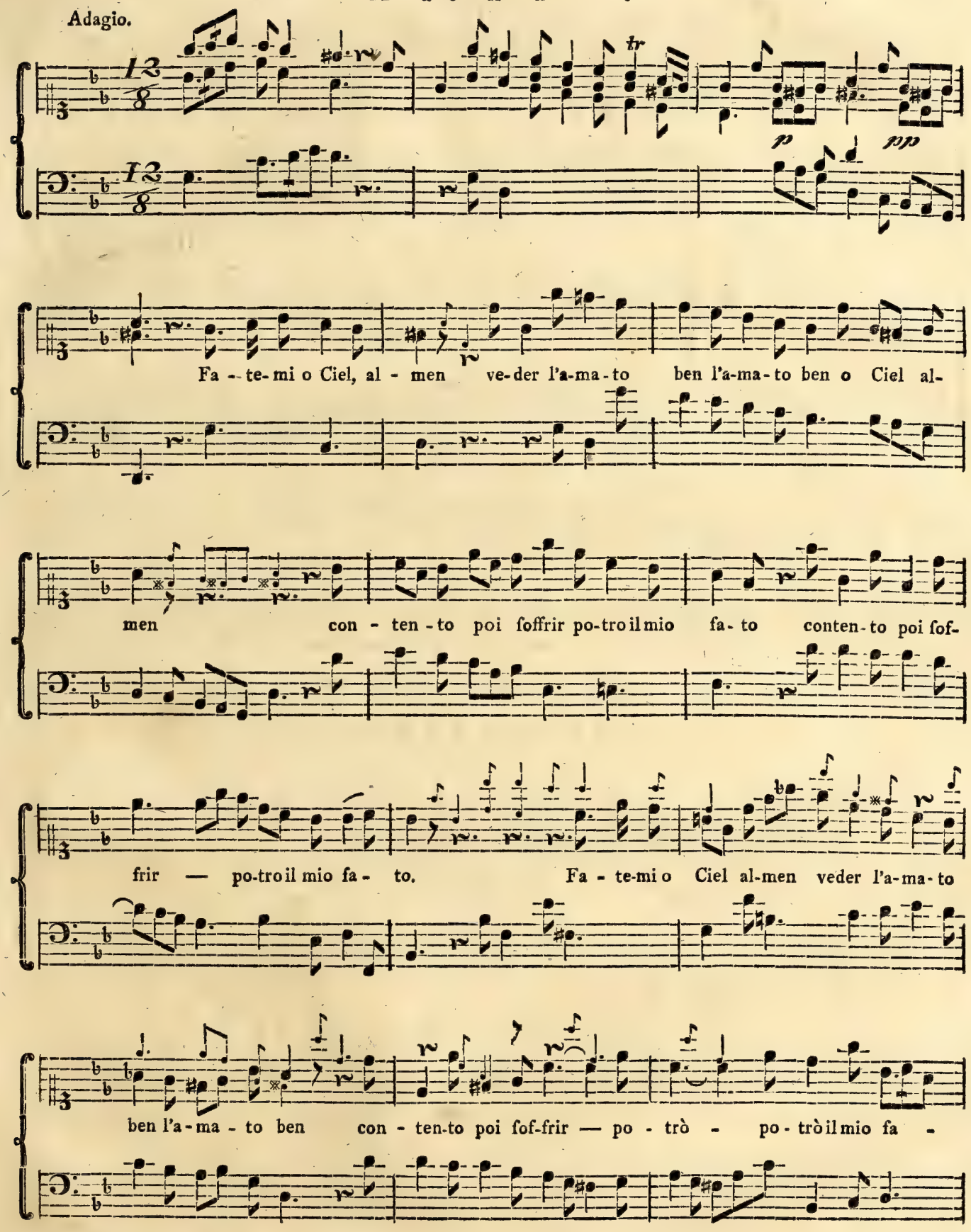
Tu do-vre-ſti a- mor ti-ran-no

o ſce-ma-re in me l'af-fan-no o ad-dol-ci-re il

ſuo ri-go-re o ad-dol-ci-re il ſuo ri-gor il

ſuo ri-gor.

H a e n d e l.


Adagio.
tr
p
pp
Fa - te-mi o Ciel, al - men ve-der l'a-ma-to ben l'a-ma-to ben o Ciel al-
men con - ten - to poi ſoffrir po-tro il mio fa- to conten-to poi ſof-
frir — po-tro il mio fa - to. Fa - te-mi o Ciel al-men veder l'a-ma-to
ben l'a-ma - to ben con - ten-to poi ſof-frir — po - trò - po - trò il mio fa -

to con-ten-to poi — ſoffrir po-trò il mio fa — —

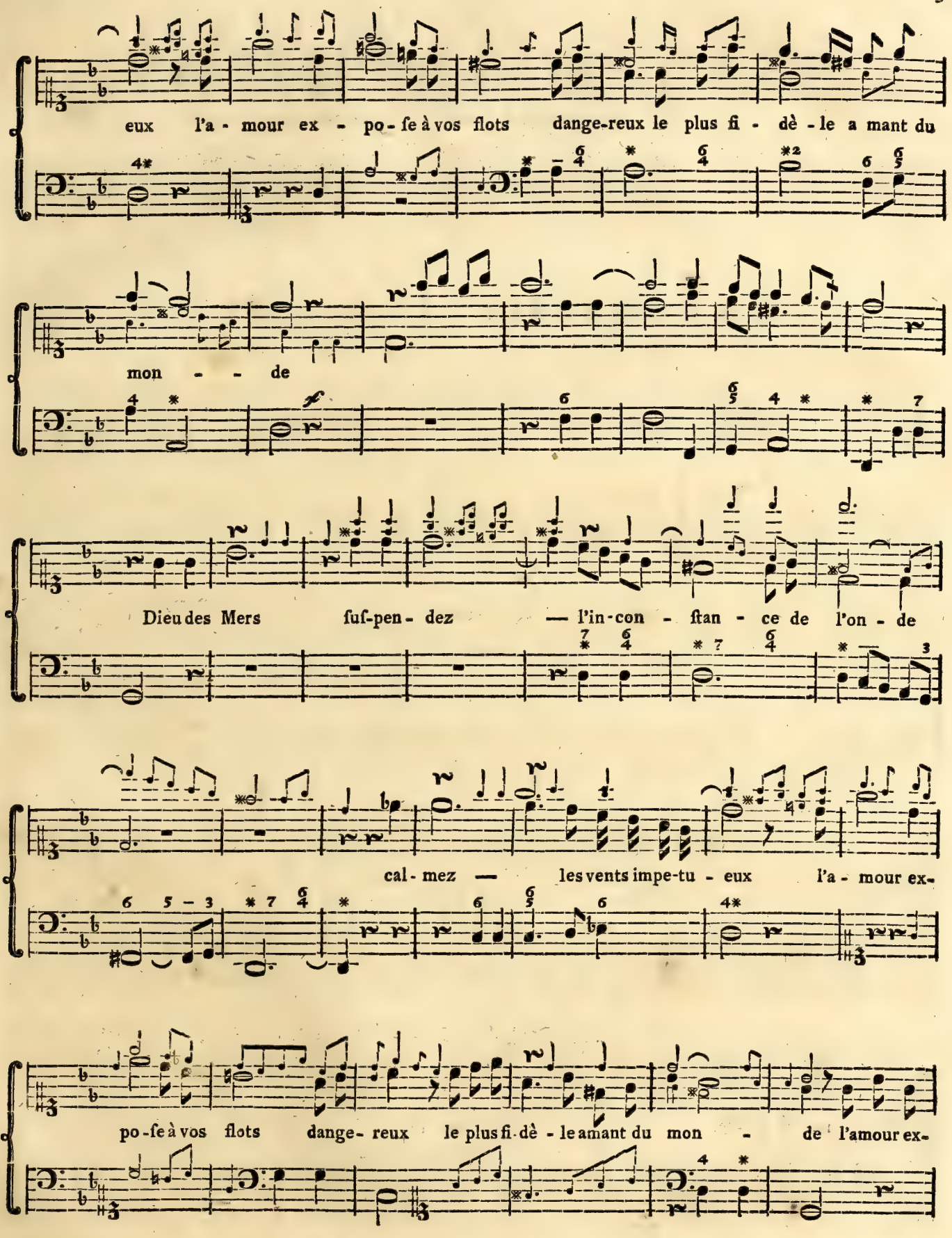
Clav.

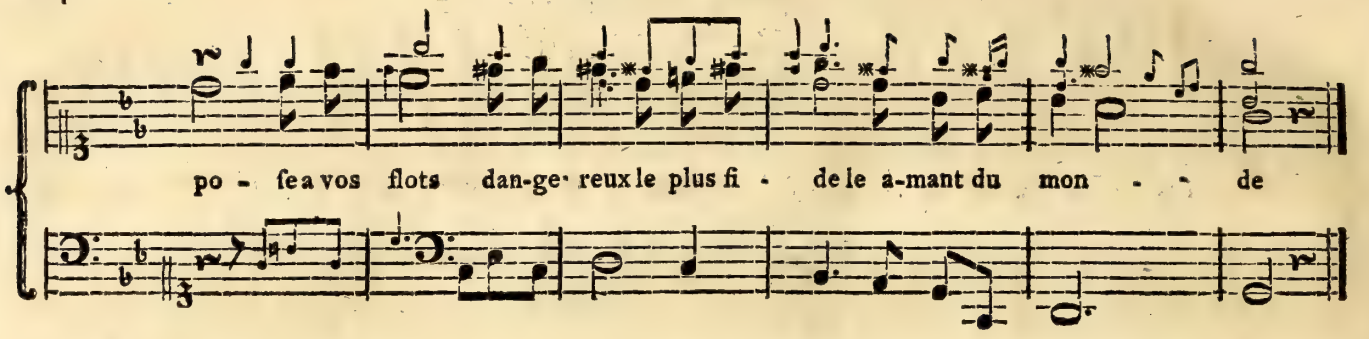
to con-ten-ta poi ſoffrir — — po-trò il mio fa — to.

Clerambault.

Dieu des Mers, ſuſ-pen-dez — — l'in-con-ſtan-ce de

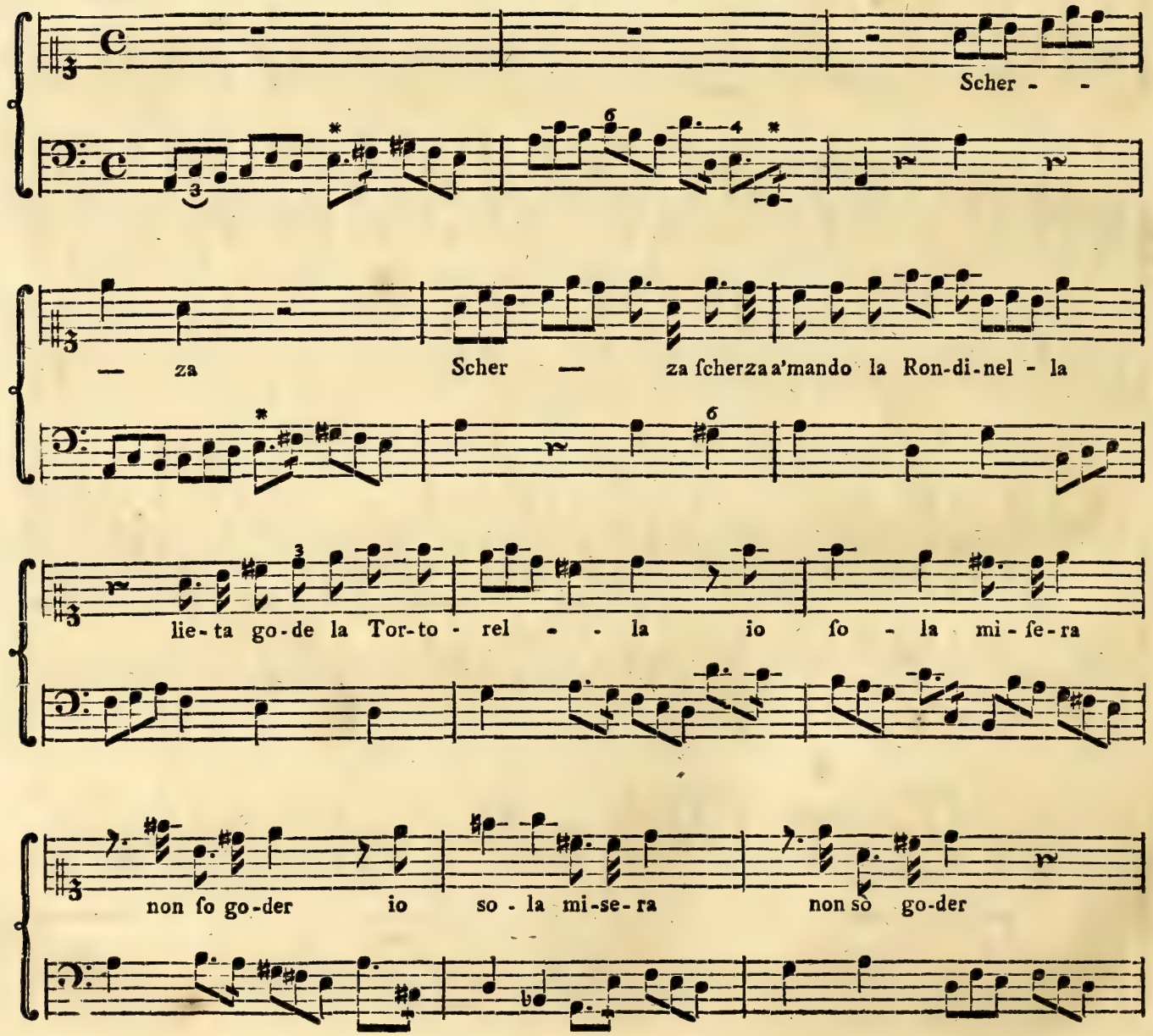
l'On-de Cal-mez — les vents im-pe-tu-

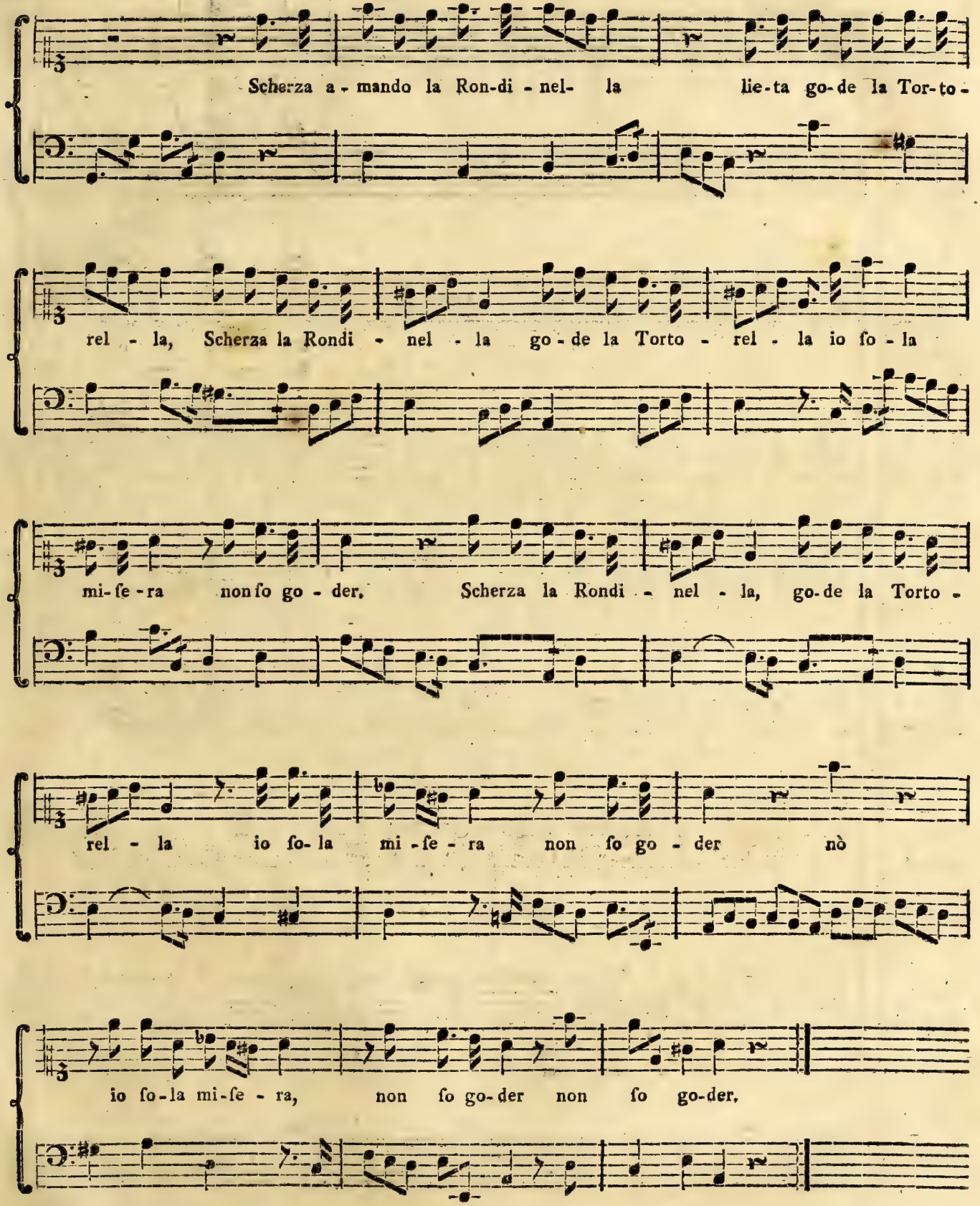

eux l'a - mour ex - po - ſe à vos flots dange-reux le plus fi - dè - le a mant du
mon - - de
Dieu des Mers ſuſ-pen - dez — l'in-con - ſtan - ce de l'on - de
cal - mez — les vents impe-tu - eux l'a - mour ex-
po-ſe à vos flots dange- reux le plus fi-dè - le amant du mon - de l'amour ex-

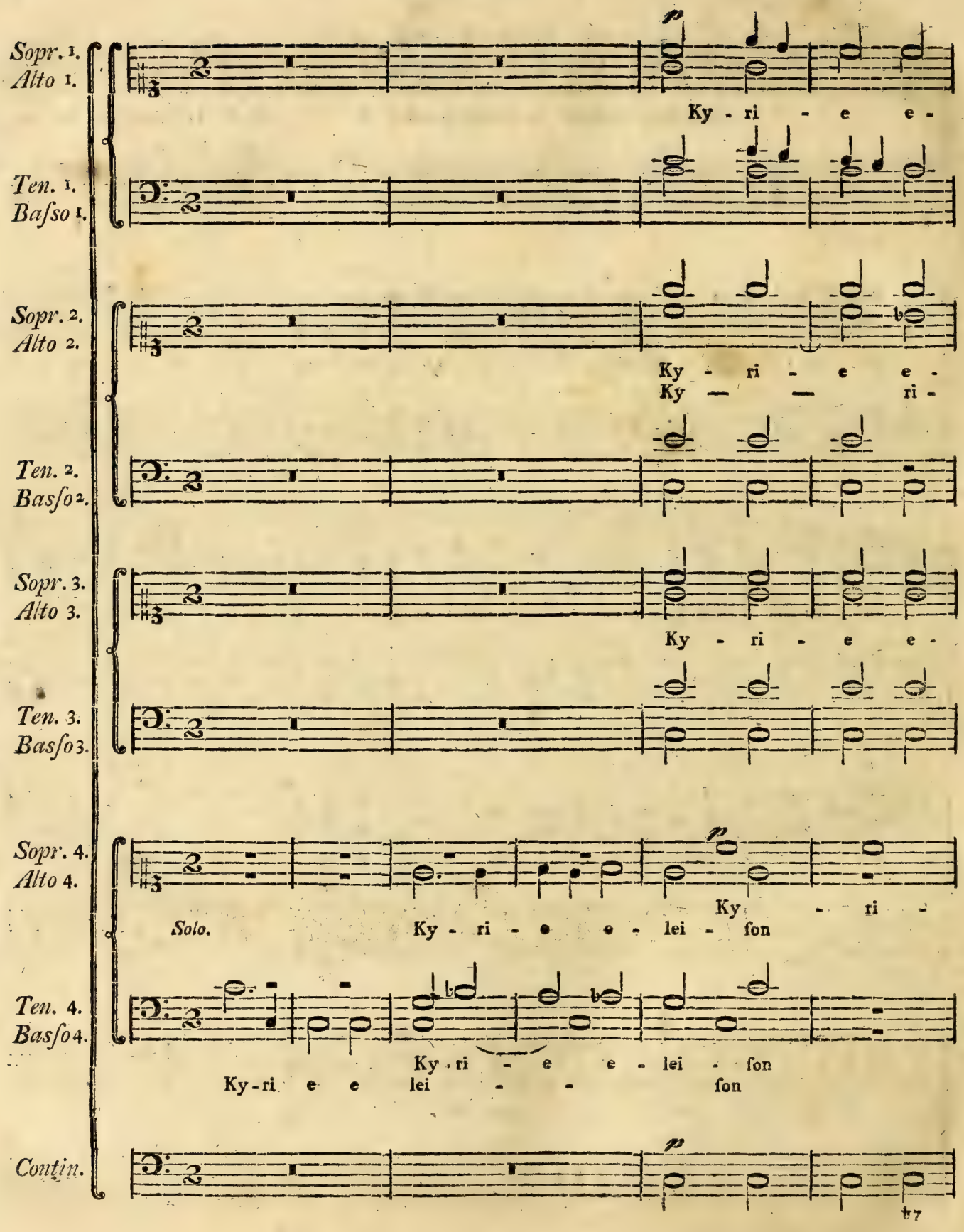


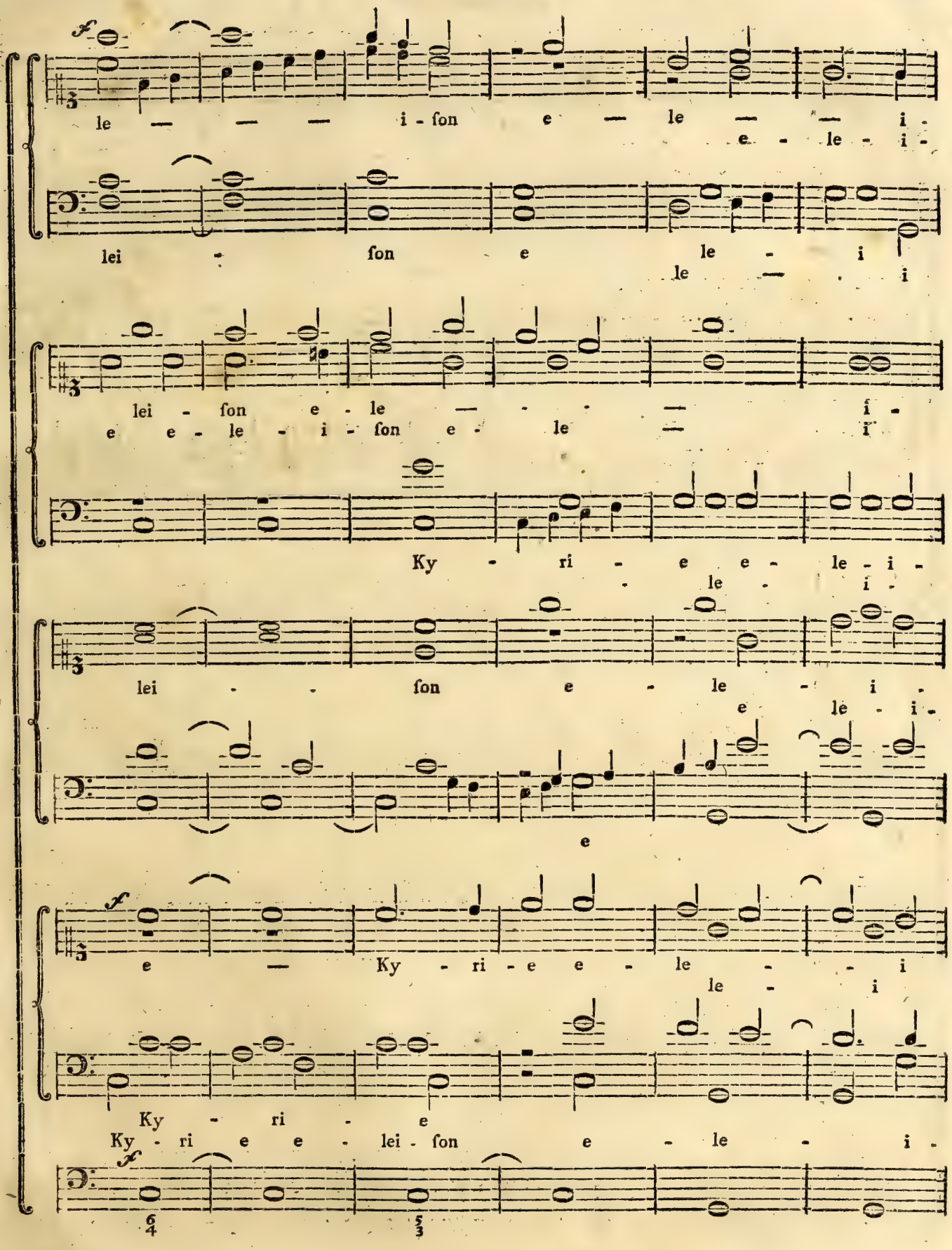
Alessandro Scarlatti.

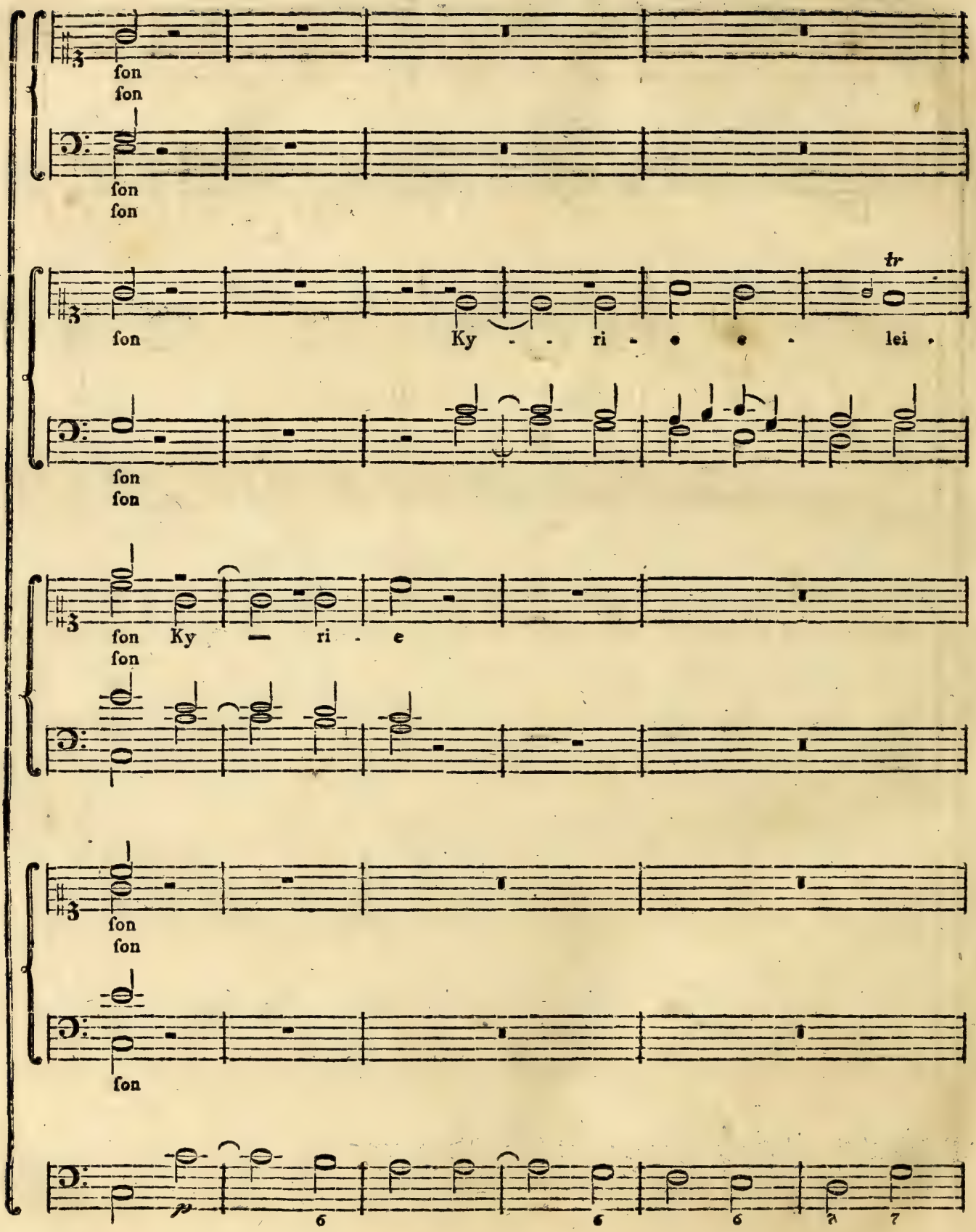
Allegro.

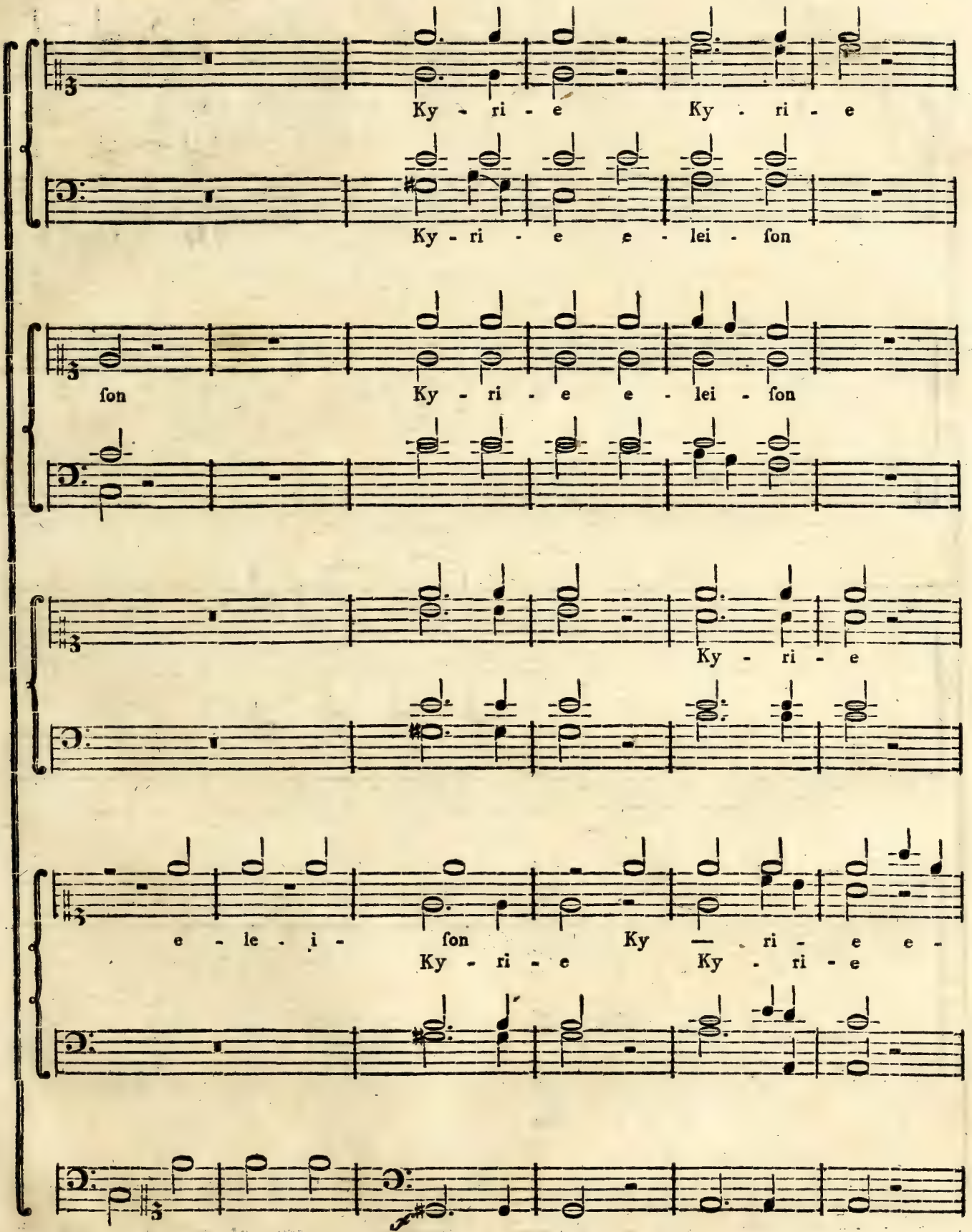


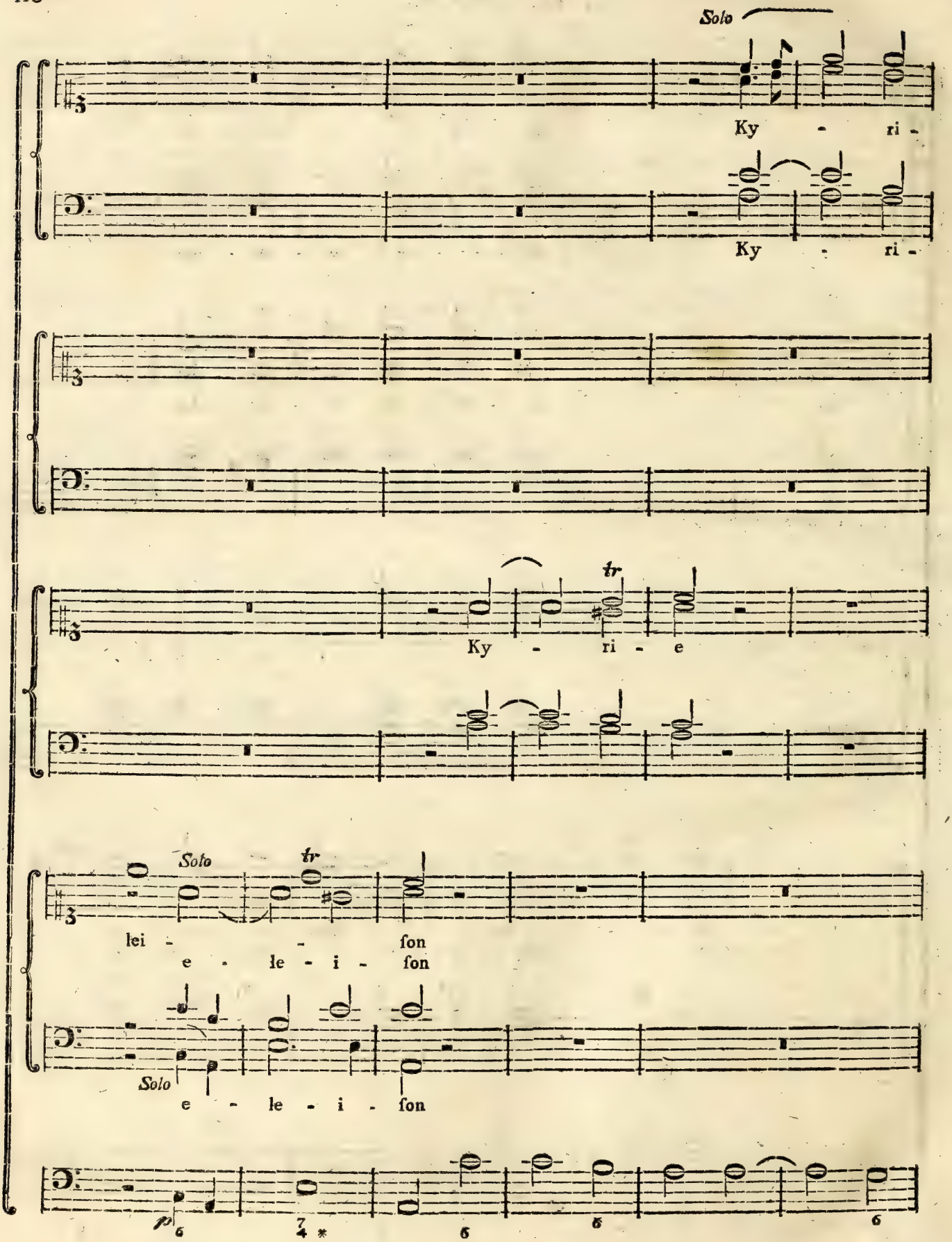

Scherza a - mando la Ron-di - nel- la lie-ta go-de la Tor-to -
rel - la, Scherza la Rondi - nel - la go - de la Torto - rel - la io fo - la
mi-fe-ra nonfo go - der. Scherza la Rondi - nel - la, go-de la Torto -
rel - la io fo-la mi - fe - ra non fo go - der nò
io fo-la mi-fe - ra, non fo go-der non fo go-der.

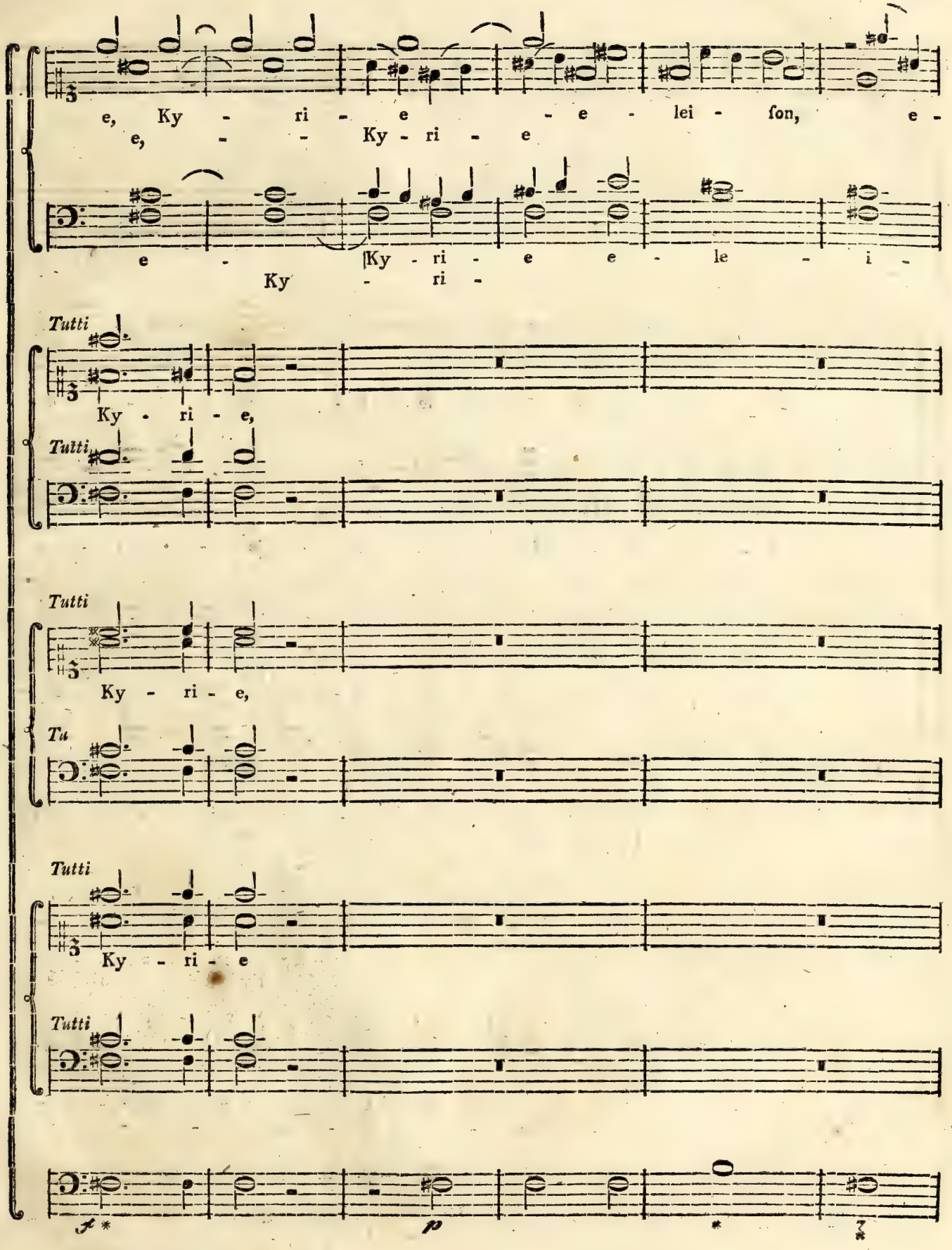

Sopr. 1.
Alto 1.
Ky - ri - e e -
Ten. 1.
Baſso 1.
Sopr. 2.
Alto 2.
Ky - ri - e e -
Ky — — ri -
Ten. 2.
Baſso 2.
Sopr. 3.
Alto 3.
Ky - ri - e e -
Ten. 3.
Baſso 3.
Sopr. 4.
Alto 4.
Ky - ri -
Solo.
Ky - ri - e e - lei - ſon
Ten. 4.
Baſso 4.
Ky - ri - e e - lei - ſon
Ky - ri e e lei - - ſon
Contin.
b7

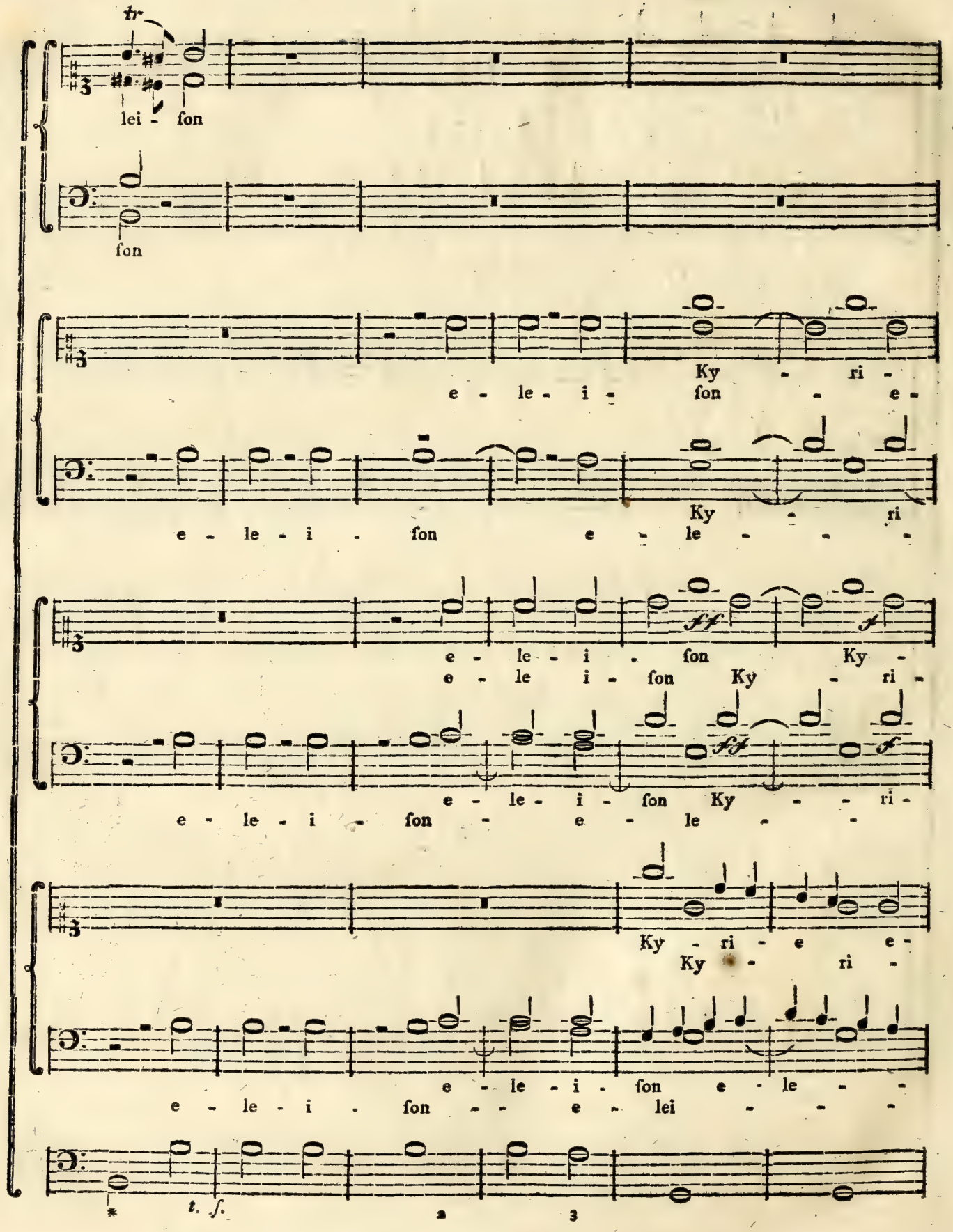

f
le — — — i - son e — le — — i -
e - le - i -
lei - son e le - i
le — i
lei - son e - le — — — i -
e e - le - i - son e - le — i
Ky - ri - e e - le - i -
le - i -
lei - - son e - le - i -
e le - i -
e
f
e — Ky - ri - e e - le - - i
le - i
Ky - ri - e
Ky - ri e e - lei - son e - le - i -
f
6/4
5/3

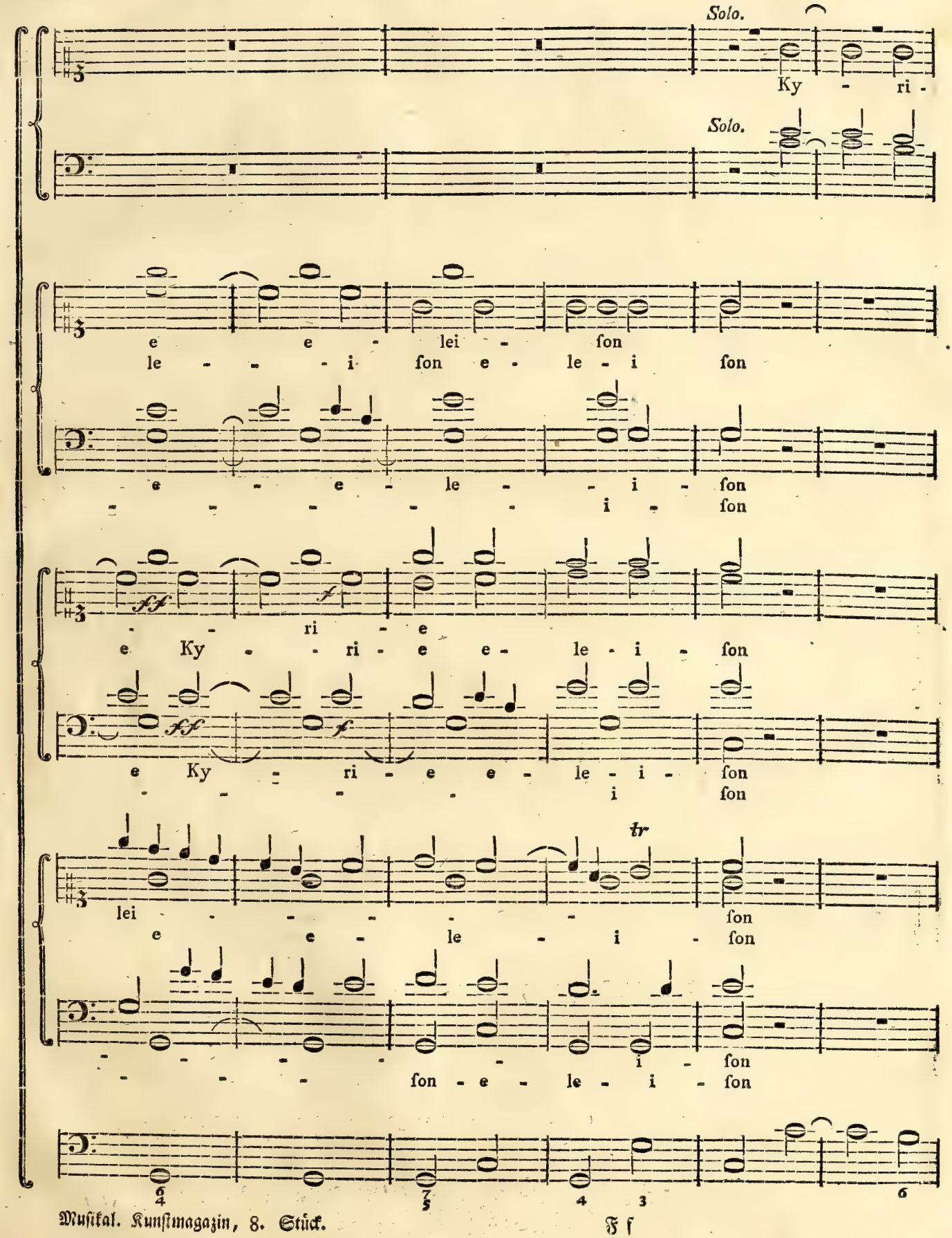

fon
fon
fon
fon
tr
fon
Ky - - ri - e - e - lei .
fon
fon
fon Ky — ri - e
fon
fon
fon
fon
p
6
6
6
7

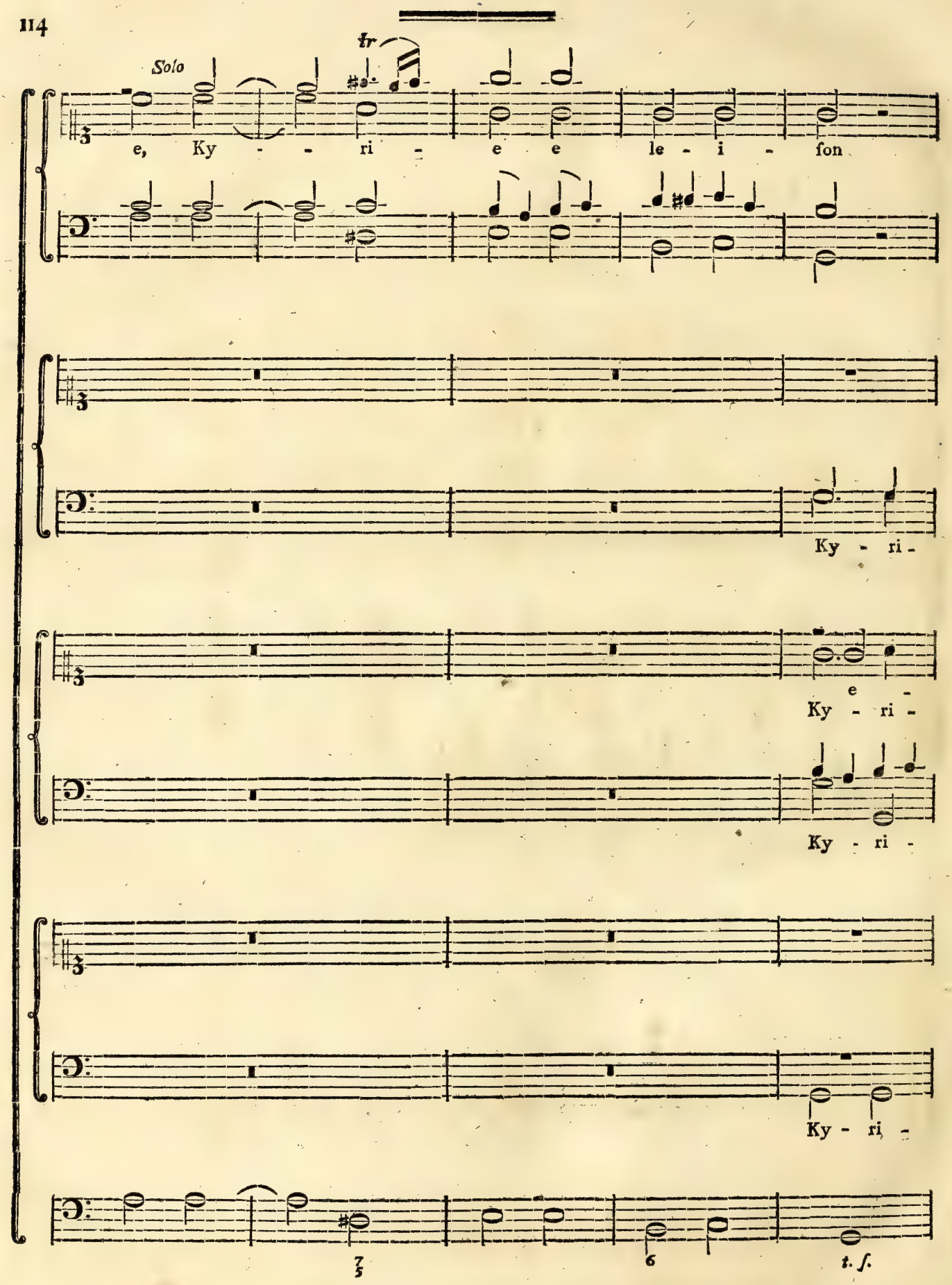

Ky - ri - e Ky - ri - e
Ky - ri - e e - lei - ſon
ſon Ky - ri - e e - lei - ſon
Ky - ri - e
e - le - i - ſon Ky — ri - e e -
Ky - ri - e Ky - ri - e

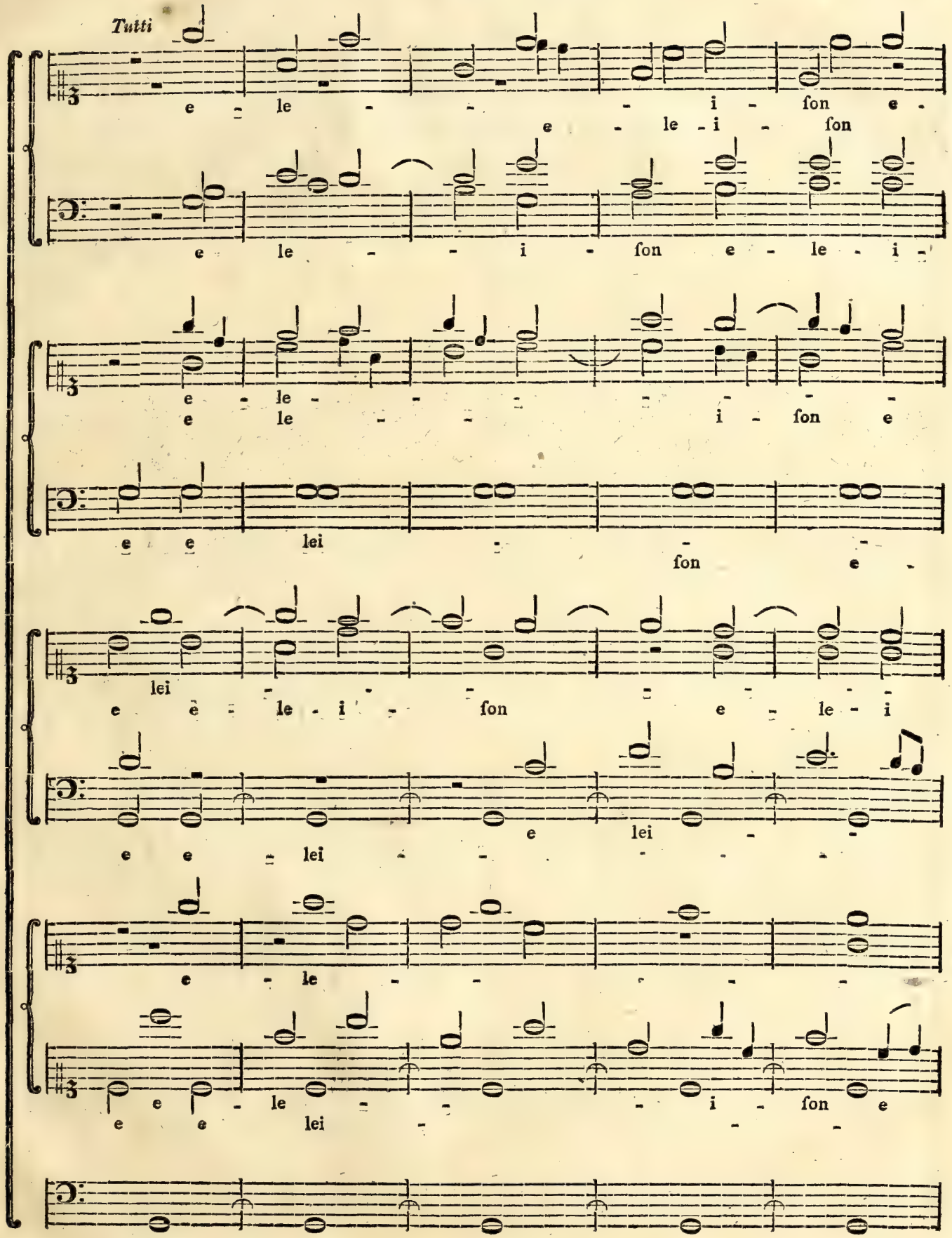

Solo
Ky - ri -
Ky - ri -
Ky - ri - e
tr
Solo
tr
lei - - - son
e - le - i - son
Solo
e - le - i - son
p
6
7
4
*
6
6
6

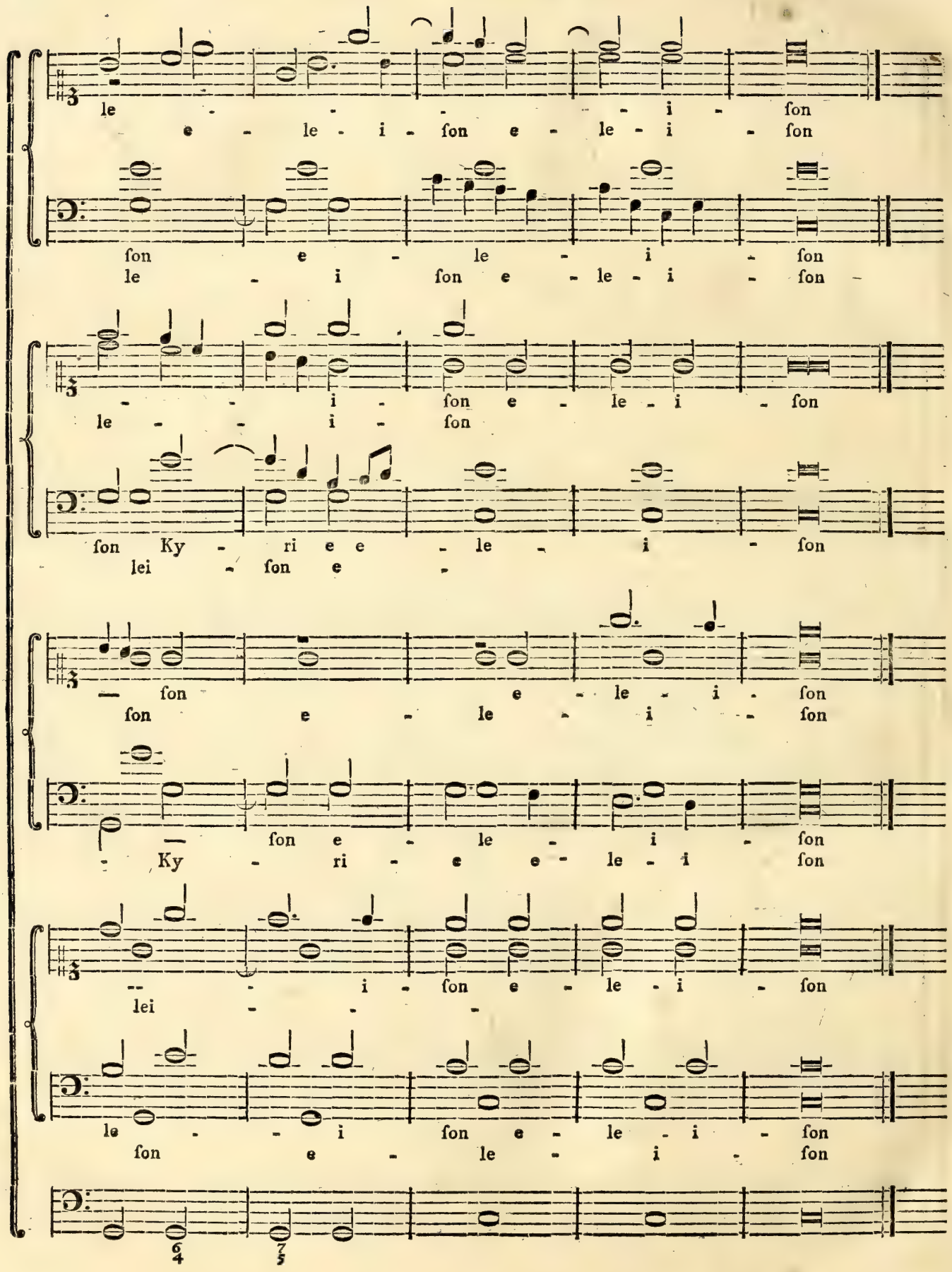

e, Ky - ri - e - e - lei - son, e -
e, - - Ky - ri - e
e - Ky - ri - e e - le - i -
Ky - ri -
Tutti
Ky - ri - e,
Tutti
Tutti
Ky - ri - e,
Tu
Tutti
Ky - ri - e
Tutti
f *
p
*


tr
lei - son
son
Ky - ri -
e - le - i - son - e -
Ky - ri
e - le - i - son e - le - - -
e - le - i - son Ky -
e - le i - son Ky - ri -
e - le - i - son Ky - - - ri -
e - le - i - son - e - le - -
Ky - ri - e e -
Ky - ri -
e - le - i - son e - le - -
e - le - i - son - - e - lei - - -
* t. f.
a 3


Solo.
Ky - ri -
Solo.
e e - lei - ſon
le - - - i ſon e - le - i ſon
e - e - le - - i - ſon
- - - - - i - ſon
- ri - e
e Ky - - ri - e e - le - i - ſon
e Ky - ri - e e - le - i - ſon
- - - - i ſon
tr
lei - - - - - ſon
e e - le - i - ſon
- - - - - i - ſon
- - - ſon - e - le - i - ſon
6/4 7/5 4 3 6

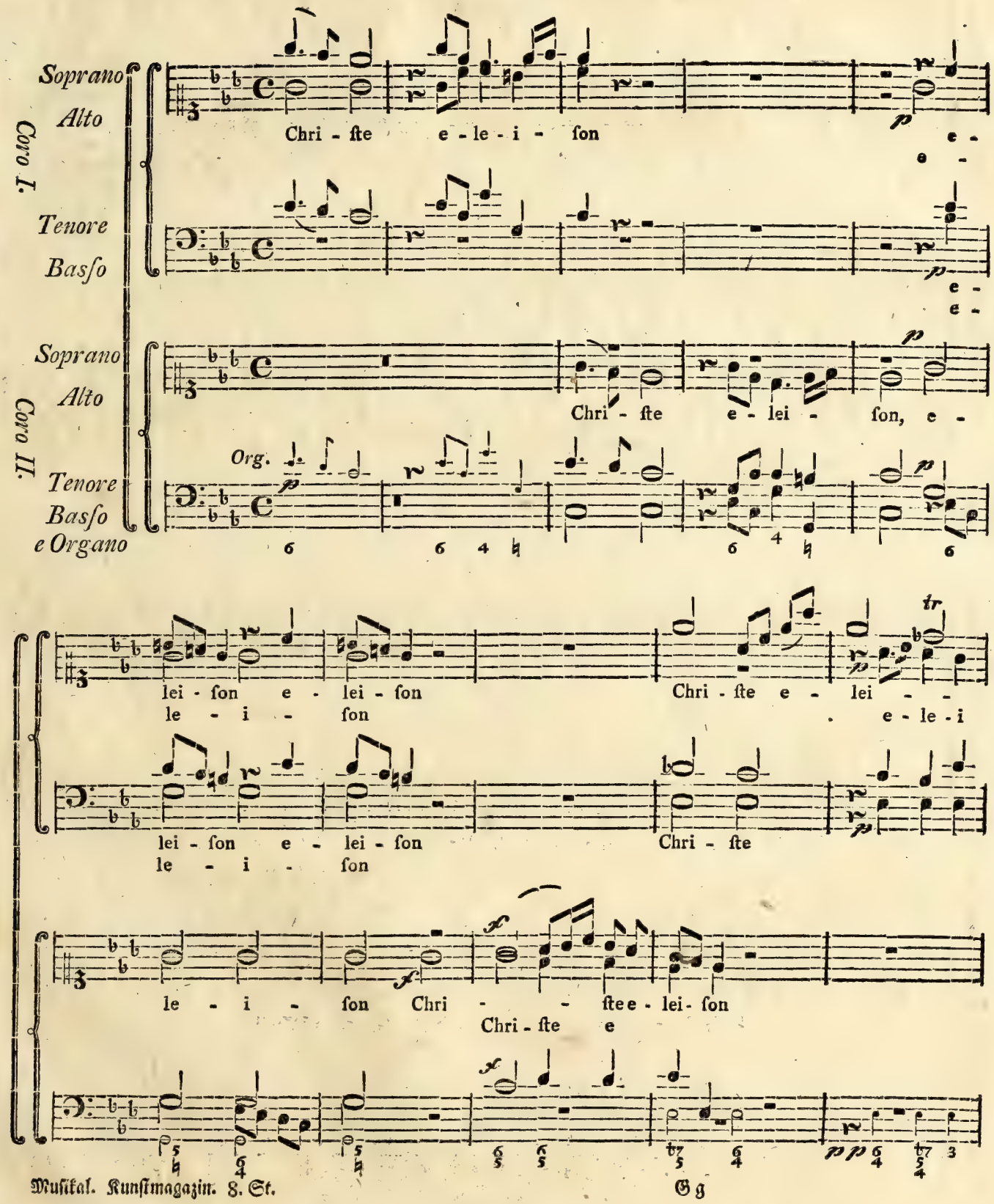

Solo
tr
e, Ky - - ri - e e le - i - son
Ky - ri -
e -
Ky - ri -
Ky - ri -
Ky - ri -
7 5
6
t. f.

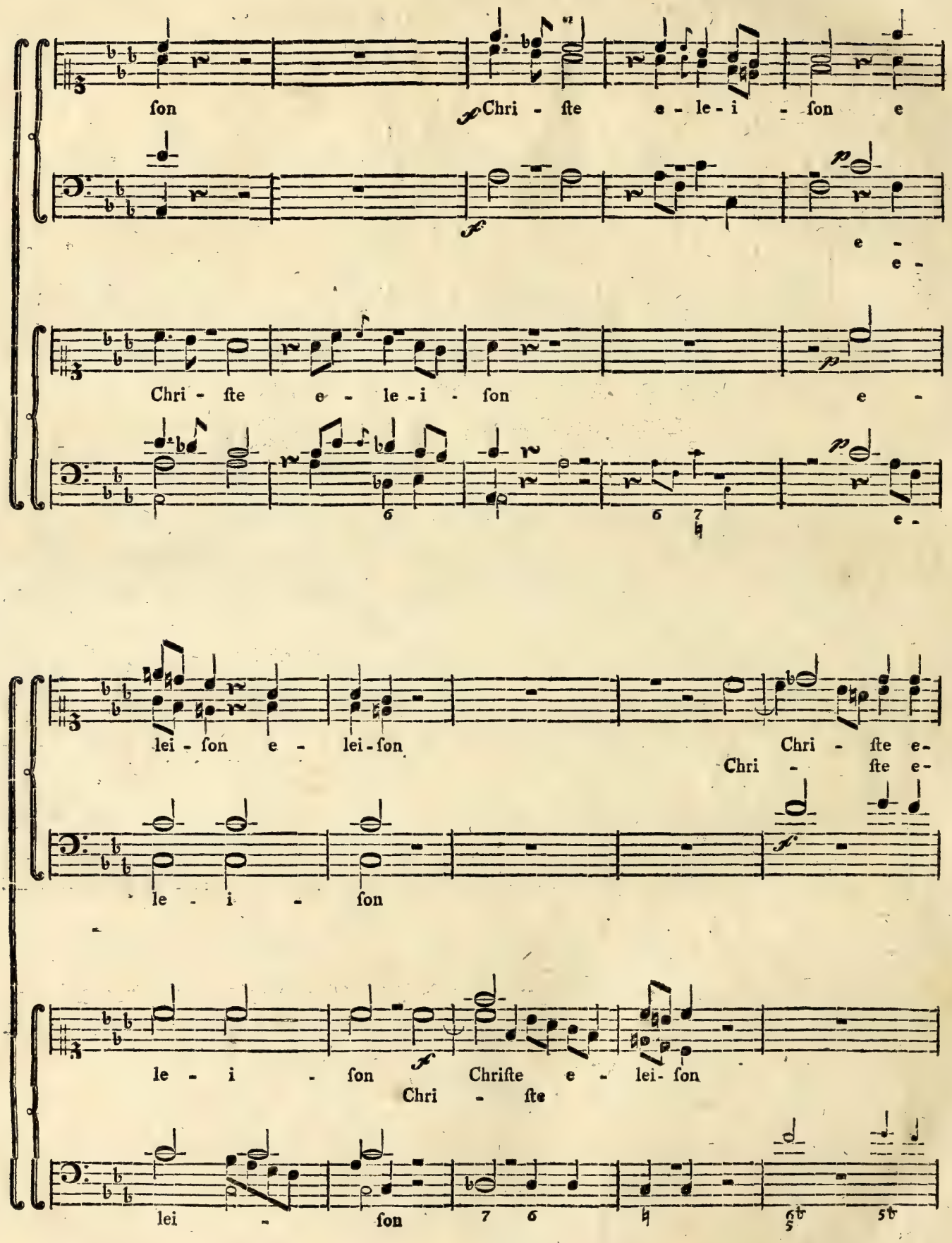

Tutti
e - le - - - i - fon e -
e - le - i - fon
e le - - i - fon e - le - i -
e - le - - - - - - -
e le - - - i - fon e
e e lei - - -
fon e -
lei - - - - - -
e è - le - i - fon e - le - i
e lei - - -
e e - lei - - - - - -
e - le - - - - -
e e - le - - - i - fon e
e e lei - - -


le - - - - - i - son
e - le - i - son e - le - i - son
son e - le - i - son
le - i son e - le - i - son
- - - i - son e - le - i - son
le - - - i - son
son Ky - ri e e - le - i - son
lei - son e -
— son e - le - i - son
son e - le - i - son
— son e - le - i - son
- Ky - ri - e e - le - i son
-- - i - son e - le - i - son
lei - - -
le - - i son e - le - i - son
son e - le - i - son

Chriſte eleiſon a 2 Cori voci Concertante

C. F a ſ c h.




ſon
Chri - ſte e - le - i - ſon e
e -
e -
Chri - ſte e - le - i - ſon
e -
e -
lei - ſon e - lei - ſon
Chri - ſte e-
Chri - ſte e-
le - i - ſon
le - i - ſon
Chriſte e - lei - ſon
Chri - ſte
lei - ſon

lei - - - ſon Chri-ſte e - le - i
le - - - - - - i

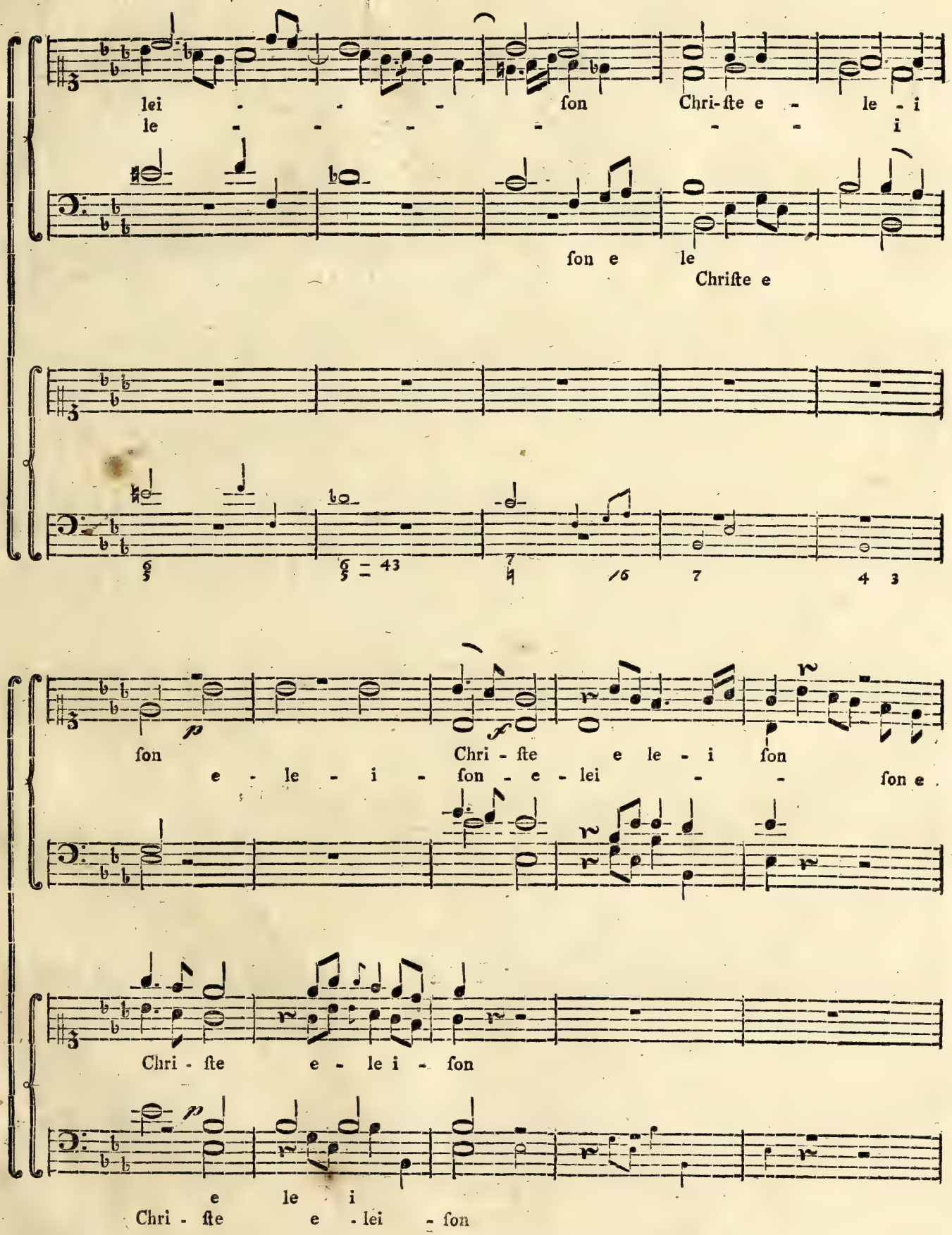
ſon e le
Chriſte e

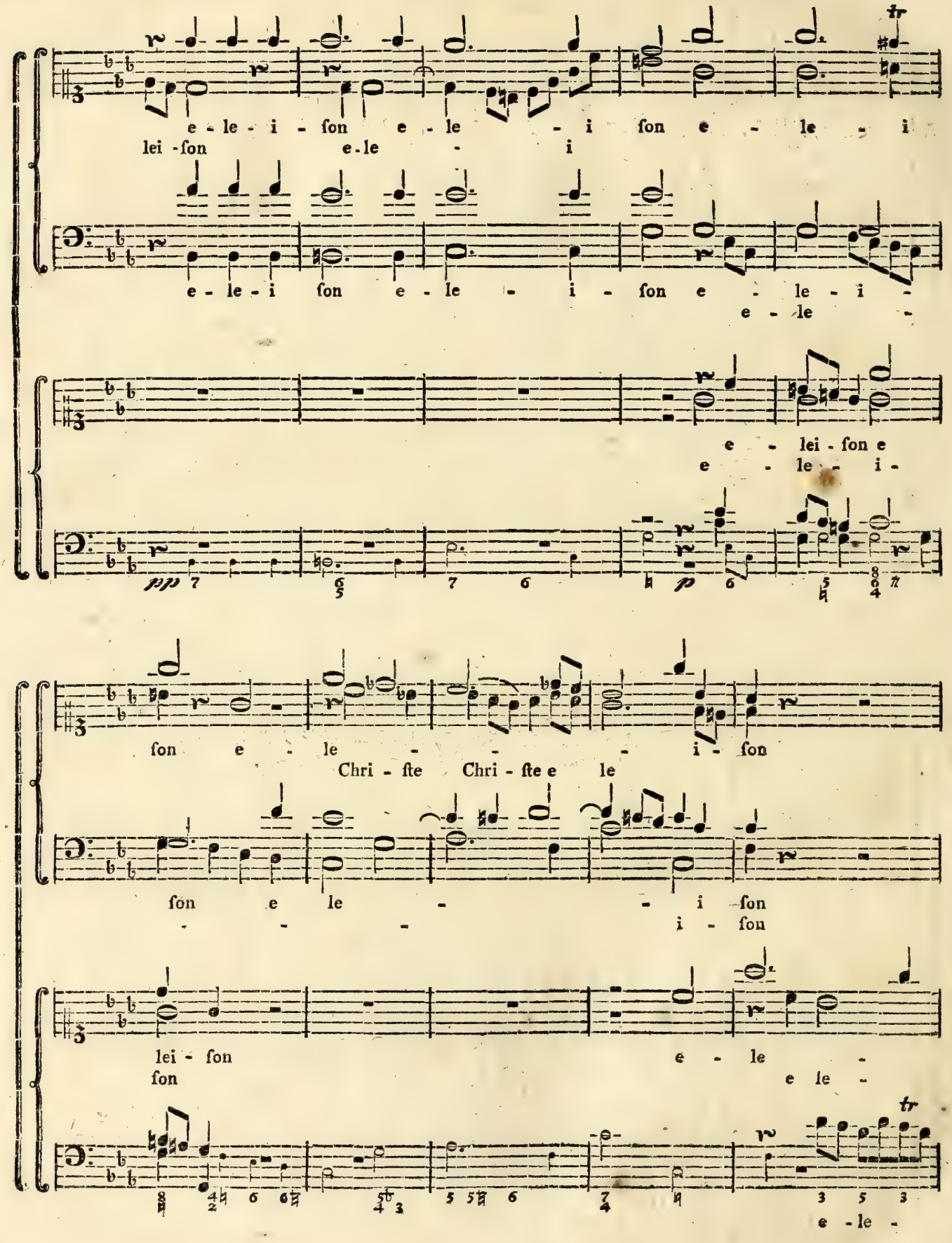
6/5 6/5 = 43 7/♮ 16 7 4 3

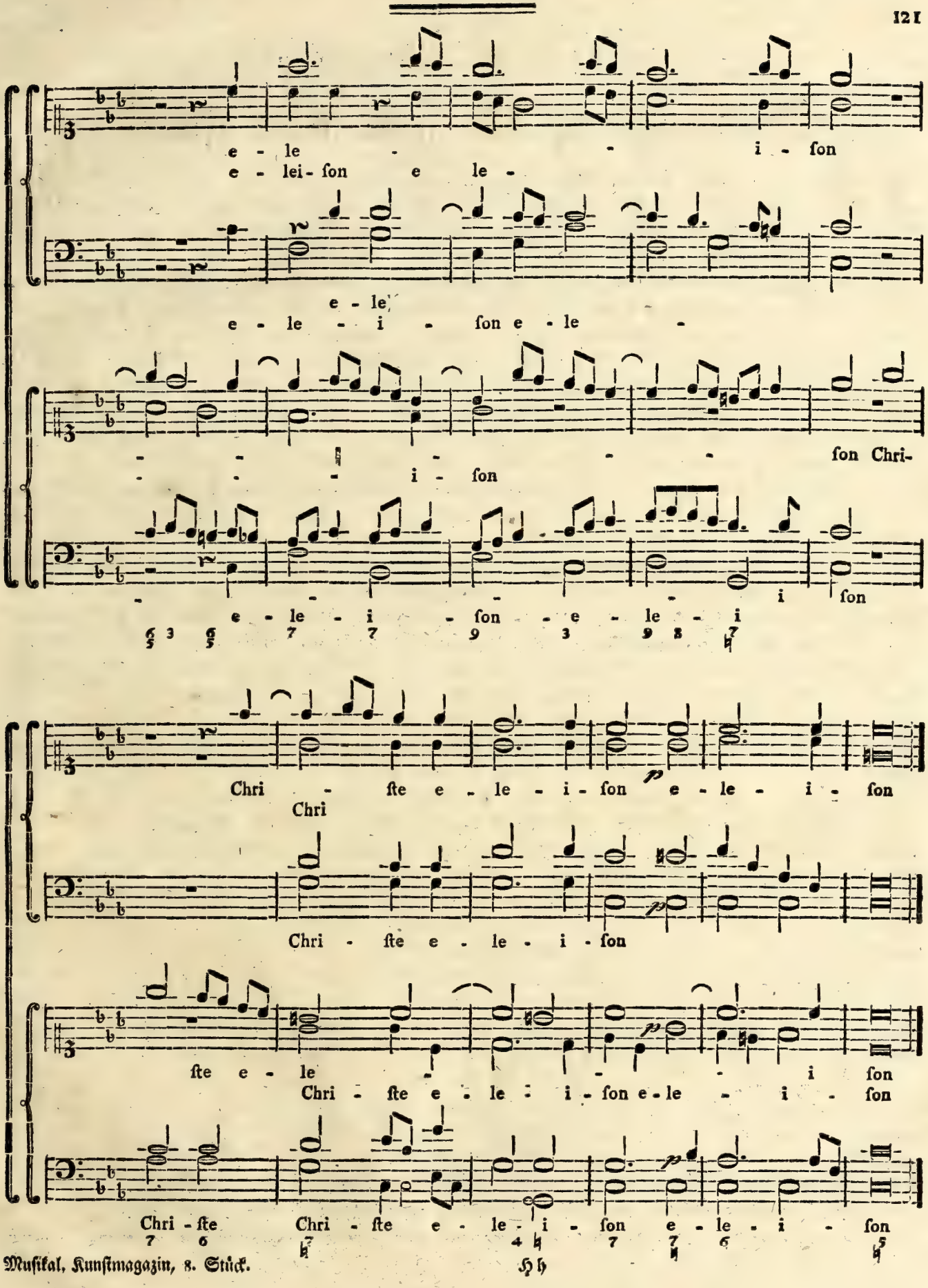
ſon Chri - ſte e le - i ſon
e - le - i - ſon - e - lei - - ſon e .

Chri - ſte e - le i - ſon

e le i
Chri - ſte e - lei - ſon




e - le - i - son e - le - i son e - le - i
lei - son e - le - i
e - le - i son e - le - i - son e - le - i -
e - le -
e - lei - son e
e - le - i -
pp p
son e - le - i - son
Chri - ste Chri - ste e le
son e le - i son
- - - i - son
lei - son e - le -
son e le -
e - le -


e - le - i - son
e - lei - son e le -
e - le
e - le - i - son e - le -
son Chri-
- - - i - son
i son
e - le - i - son - e - le - i
Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son
Chri
Chri - ste e - le - i - son
ste e - le - i son
Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son
Chri - ste Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son

Einige Anmerkungen zu den Merkwürdigen Stücken verschiedener Meister.

Ich greife in den großen Vorrath von Stücken aller Art, die ich seit mehreren Jahren für dieses Werk dem ich eine weit größere Ausdehnung zu geben hoffte, bestimmte, um zum Beschluß noch von allem etwas zu geben, und beschließe mit Auszügen aus einem Werke, das an Fleiß und Kunstvollendung alles übertrift, was ich bisher meinen Lesern vorlegte.

Erst ein paar kleine Stücke aus einem Motett von *Feo*, die eben nicht im Stande sind, einen Begriff von dem großen Verdienst dieses unsterblichen Künstlers zu geben, die aber dazu dienen können zu zeigen, daß die enharmonischen Rückungen, in die itzt manche sonst schätzbare Componisten so viel Werth setzen, daß sie meynen sie müßten sie überall, von der großen Oper bis zum niedrigkomischen Intermezzo anbringen, ohne zu bedenken wie selten sie glücklich angebracht sind, und daß das Verdienst sie bloß angebracht zu haben so äusserst gering ist, — daß diese auch damals schon sehr üblich waren; und selbst die kluge Vorsicht die Wechselung nicht auf der Stelle anzudeuten, um den Ausüber nicht zu irren und lieber das Ansehen eines orthographischen Fehlers zu dulden, nicht unangewand blieb. Der Fall ist hier eben beym ersten Stück im dritten Takt in der Oberstimme wo Cis in Des verwandelt wird, der Componist es aber als Cis gelassen hat; eben so im fünften Takt im Tenor, wo Es zu Dis wird. Der Componist scheint hier diese enharmonische Rückungen mit gutem Vorbedacht angebracht zu haben, um das Unbegreifliche und Uebernatürliche der Worte auszudrücken. Die letzten Worte: homo factus est, sind auch durch die hohen und langen Noten, durch die Pause und die drauf folgende Wiederholung des Wortes *homo* meisterhaft deklamirt. An dem zweyten Stück ist die natürliche Führung der Imitationen des schönen ausdruckvollen Themas, und die so ganz ungesuchte Augmentation desselben im Baß merkwürdig. Auch ist wieder der Ausdruck des Worts *Passus* von großer Kraft. Die enharmonische Rückung im neunten Takt wo *B* zu *Ais* wird, ist leicht zu erkennen. — Uebrigens ist *Francesco Feo* ein Zeitgenosse *Leonardo Leo*'s, der wie dieser in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts die Kunst verherrlichte. Nach einer großen Messe und einem Motett alla Capella, so ich von ihm besitze, ist er einer der allergrößten Kirchenkomponisten die Italien je gehabt hat: ich würde jene Messe für das Meisterstück des *Leonardo Leo* halten, wenn ich nicht aus den Händen eines sehr eifrigen Schülers von *Leo*, des Capellmeisters *Sala* in Neapel die eigenhändige Originalpartitur von *Feo* erhalten hätte. Die Messe ist für 10 Singstimmen und ein ganz vollständiges Orchester von Violinen, Bratschen, Violoncellen, Hoboen, Flöten, Fagotten, Waldhörnern und Trompeten geschrieben; und die Benutzung und Bearbeitung der blasenden Instrumente, die zuweilen ein eignes Orchester gegen das Orchester der Saiteninstrumente formiren, muß alle die neuern Componisten, die sich einbilden in einer solchen Anwendung der Blasinstrumente neu und Original zu seyn, eben so beschämen wie mich selbst. Es ist diese Messe eines der seltenen ächten Kunstwerke, denen man kein Zeitalter und kein Vaterland ansieht. Die Verehrer Händels und Bachs werden sie eben so gewiß für eine Arbeit dieser Meister, als andere für die Arbeit der größten italiänischen Componisten halten. *Feo* muß wenig von seinen Arbeiten haben bekannt werden lassen; seine Sachen sind sehr schwer zu haben. Noch muß ich eines komischen Intermezzo's von diesem großen Meister erwähnen, das mit außerordentlichem Witz in ächt komischen Styl geschrieben ist, wobey aber, wie in den Werken aller großen Meister vortrefliche korrekte Arbeit ist.

Nun folgt ein Recitativ und eine kleine Cavatine aus einer Cantate von Pergolesi, die, wie alle Arbeiten dieses Mannes von einem schönen Talent, von tiefen Gefühl und dem Genuß eines schönen Zeitalters zeugen, aber auch, wie alle seine übrige Arbeiten den unpartheyischen aufgeklärten Künstler beklagen läßt, daß dieser Genievolle junge Mann die hohe Schule der damaligen Zeit vernachläßigte, ehe den Beyfall der Menge suchte, der seinem schönen Talent nicht fehlen konnte, eh' er sich der Kunst und des Beyfalls ächter Künstler versichert hatte, und endlich sogar aus der Quelle der Vergnügungen, die ihm der Volksbeyfall in Rom und Neapel in seinem dreyßigsten Jahre eröfnete, in vollen Zügen trank, so daß seine Gesundheit in wenigen Jahren

erlag

erlag und der Tod ihn im sechs und dreyßigsten Jahre schon reif und abgeblüht fand. Vielleicht sang er diese Cantate in seiner letzten Zeit, da die **Liebe** im ächt italiänischen Sinne jede Marter über ihn ausgoß: sie hat ganz den starken erschütternden Ausdruck der tiefsten bittersten Schmerzen. In der kleinen **Cavatine** führt die Begleitung den ersten Takt, der herzzerreißend klagt, immer durch; die Harmonie, und der Gang der Mittelstimme zu diesem ersten Takte zeigt den Naturalisten, der zu seiner glücklich gefundenen Melodie die Harmonie mit dem Ohre sucht. — Der harmonische und melodische Schluß bey den Worten Amor tiranno zeigt den bloß leidenschaftlichen Künstler, der sich seinem Affekt überläßt, und an die rechtmäßige Behandlung der Worte nicht denkt. Affektvoller könnte aber der Gesang nicht seyn, der am Ende vorzüglich durch die vortrefliche Benutzung der Begleitung zu einer Höhe steigt die dem Herzen wehe thut. — Und so kehre sich Herz und Sinn und Verstand und alles was im Künstler lebt zu dem folgenden Meistergesange unsers großen **Händels**: dem ich kein Wort weiter beyfüge, als: **singt ihn, und singt ihn wieder und immer wieder, und euer Ohr und Sinn wird sich der Wahrheit und einzigen ächten Kunstschöne weihen und ihr treu bleiben.**

Und nun wundre man sich nicht, daß ich eine Arie aus einer **Cantate von** *Clerambault* folgen lasse. Man singe sie, und man wird bald erkennen und fühlen, daß die Wahrheit und Simplicität darinnen herrscht, die die Werke unsrer **Händel** und **Glucke** beseelt. Auch ist die Begleitung einer Flöte, einer Violine und eines Violoncell die mit der Singstimme einen fortdauernden vierstimmigen Satz machen sehr fein gewählt und geführt. *Scarlatti* schließe den Reihen mit lieblichem Scherze, und zeige wie auch den die großen Künstler damaliger Zeit, wahr und angenehm zu behandeln wußten!

Und nun beschließe ich mein ganzes Werk mit einigen Stücken, aus einem Kunstwerke, zu dessen ächter Schätzung und Beherzigung ich so gerne alle meine Leser gebildet sehen möchte. Ich fürchte daß sie itzt noch für die meisten unbenutzt da stehen werden. Aechte Künstler werden es mir aber desto inniger danken, daß ich sie in den Vorhof dieses Heiligthums führe. Es sind dieses die beyden ersten Sätze aus einer vierchörigen, oder sechzehnstimmigen Messe unsers vortreflichen **Fasch**. Vor acht Jahren brachte ich aus Italien eine große vierchörige Messe von Orazio Benevoli mit, die, ob sie gleich eines der merkwürdigsten Werke aus der italiänischen Schule ist doch nicht mit der vollkommnen Reinigkeit, Strenge und feinen Critik gearbeitet ist, die die höhere Theorie und rafinirte Critik der deutschen Componisten jetzt zur Pflicht macht. Dieses Werk erzeugte bey Herrn **Fasch** den Vorsatz seine ehrenvolle musikalische Laufbahn mit einer solchen bestmöglichst gearbeiteten sechzehnstimmigen Messe zu beschließen; und er hat sich durch keine Zerstreuung, durch kein Geschäft, ja selbst nicht durch tödtliche Krankheit abhalten lassen, dieses mühsame grosse Werk zu vollenden und selbst itzt, da er es mit einem Fleiß und Erfolg beendet hat, der die Hochachtung seiner wärmsten Freunde und Verehrer noch um vieles erhöhen mußte, ruht er nicht, sondern strebt immer fort dem Werke die ganze Vollendung zu geben.

In der angenehmen Zuversicht, daß er mir bald erlaubt dem ganzen europäischen Kunstpublikum die Herausgabe des ganzen vollständigen Werkes anzukündigen, leg' ich hier unterdeß, mit seiner Erlaubniß, dem deutschen Publikum die beiden ersten Sätze davon, zum lieblichen Vorschmack, vor. Die Kenner darf ich wohl nicht erst mit Worten aufmerksam machen auf den schönen gedachten kräftigen Gang der Harmonie, auf die natürliche überall leichte und oft sehr bedeutenden Fortschreitungen in jeder Stimme, auch die bedeutenden Eintritte der Stimmen, die die Hauptmelodie führen und auf die sehr zweckmäßige Vertheilung derselben durch alle vier Chöre, so daß keines das dominirende Chor wird, sondern alle immer meisterlich in einander greifen und so ein Ganzes bilden, das bey der großen Mannigfaltigkeit eine gar schöne hohe Einheit hat. Jedem einzelnen Theile folgt das Ohr gar leicht und die große Deutlichkeit und Klarheit in allen Theilen erleichtert dem innern Sinne das Fassen, Ueberblicken und Beherzigen des Ganzen so sehr, daß daraus ein so angenehmer behaglicher und vollständiger Kunstgenuß entspringt als die Kunst in der Art vielleicht nur je gewährt hat.

Auch der Kunstdilettante soll Genuß haben an dem schönen gesangvollen achtstimmigen Satze, der bey der schönsten Arbeit zugleich ein Muster des edelsten weisegeführten Gesanges ist und zwischen den sechzehnstimmigen Sätzen vortrefliche herzrührende Wirkung thut.

Fortgesetztes chronologisches Verzeichnis

der öffentlich im Druck und Kupferstich erschienenen musikalischen Werke

von

Johann Friedrich Reichardt.

(Man sehe im vierten Stück S. 207. wo ich dieses Verzeichniß, zu welchem mich unvollständige Verzeichnisse in Kunstjournalen und falsche Anzeigen in Meßkatalogen bewogen, angefangen habe. Von denen damals in den Händen der Verleger sich befindenden Werken sind die beiden ersten hier angezeigten herausgekommen.

1783.

37) Lieder von Gleim und Jacobi. Gotha bey Ettinger.
38) Kleine Clavier- und Singestücke. Königsberg bey Dengel.

1784.

39) Weinachtscantilene von Claudius. Im Clavierauszuge.

1785.

40) *VI. Rondò pour le Forte-piano.* Chez Sieber à Paris.
41) *IV. Quintettes* pour le Forte-piano, 2 Flutes, ou Hautbois et 2 Cors de Chasse.
42) *IV. Sonates* pour le Forte-piano. Chez le Duc à Paris.
43) *II. Sonates* dans le Journal de Musique. — —
44) Händels Jugend.

1786.

45) *Cantus lugubris in obitum Friderici Magni.* (in Paris in vollständiger Partitur gestochen.)

1787.

46) J. F. Reichardt an das deutsche Publikum, seine franz. Opern betreffend.
47) Lieder für Kinder. Dritter Theil.
48) Auszüge aus der italiänischen Passion in Cramers Flora.

1788.

49) Sonate für den Flügel und die Violine. Berlin bey Rellstab.
50) Einzelne Lieder und Tänze aus der italiänischen Oper *Andromeda* im Claviermagazin und in Harmonie und Melodie. Berlin bey Rellstab.
51) *Overture dell' Opera Andromeda.* per il Cembalo, Berlino.

1789.

52) *Cori e balli dell' Opera Protesilao.* Berlino appresso Rellstab.
53) Einige Hexenscenen aus Shackespear's Macbeth. Berlin bey Rellstab.
54) Deutsche Oden und Lieder. Leipzig bey Göschen.

1790.

55) Geistliche Lieder von Lavater. Winterthur bey Steiner.
56) Lieder für Kinder. Vierter Theil. Braunschweig in der Schulbuchhandlung.
57) Cäcilia. Erstes Stück. Berlin im Verlage des Autors.

(Es folgen noch 3 Stücke. Worauf die heilige Cäcilia folgen soll die ebenfalls aus 4 Stücken bestehet und lauter merkwürdige Compositionen von alten großen italiänischen Componisten enthalten wird.)

58) Musikalisches Kunstmagazin. Zweiter Band aus Vier Stücken (V - VIII. St.) bestehend. Berlin im Verlage des Autors.
59) Geist des musikalischen Kunstmagazins, nach einem vom Verfasser durchcorrigirten und mit Zusätzen vermehrten Exemplar des Kunstmagazins herausgegeben von J. A.
60) Skizen von großen Componisten.
61) Nachrichten und Anekdoten zur Geschichte der Musik als Berichtigungen und Zusätze zu dem Gerberschen Lexicon der Tonkünstler herausgegeben.
62) Musik zu Göthe's Werken. In 6 Theilen folgende Werke enthaltend:

Erster Theil. Lieder im Volkton und höhere Gesänge.

(Enthalten alle musikalischen Oden und Lieder aus dem Achten Bande der neuen Ausgabe von Göthe's Schriften und einige nicht darinnen befindliche.)

Zweiter Theil. Erwin und Elmire. Ein Singespiel im Clavierauszuge. Das Stück ist ganz durchkomponirt und kann bey Concertaufführungen so gut als fürs Theater angewandt werden.

Dritter Theil. Claudine von Villa Bella. Ein Singespiel im Clavierauszuge.

Vierter Theil. Lilla ein Singespiel mit Tänzen. Jery und Bätely, ein Schweizer Singespiel, im Volkston komponirt.

Fünfter Theil. Musik zu Göthe's Trauerspielen, enthaltend: Overtüren und einige Gesänge und Chöre zur Iphigenie, zum Tasso, Götz von Berlichingen, Clavigo und Egmond. (Alles im Clavierauszuge).

Sechster Theil. Musik zu Goethe's Schauspiele, enthaltend: Overturen und einige Gesänge Chöre und Tänze, zum Triumph der Empfindsamkeit, die Vögel und zum großen Faust.

Fortsetzung des Verzeichnisses grösserer Werke.

(Die ausser den Concerten für Clavier und Violine, jedes für einen Friedrichsd'or, und Solo's, Trio's, Quartetten, Symphonien und italiänischen Arien, jedes für Einen Holl. Dukaten, für beistehende Preise in vollständiger Partitur oder in ausgeschriebenen Stimmen, wie man es verlangt, sauber geschrieben geliefert werden.)

Werke über französische und englische Poesien.

XV. *Tamerlan.* Tragedie lyrique en 4 Acte. Paris (1785).
XVI. *Panthée.* — — — (1786).
XVII. *Cantate* in the Prise of Handel, (mit untergelegtem deutschen Text.) London.

Werke über italiänische und lateinische Poesien.

XVIII. *La Passione di Metastasio.* 1784. Berolino.
XIX. *Andromeda.* Opera Seria in III Atti. (1781). 30 Louisd'or.
XX. *Protesilao.* Opera Seria in II Atti. (1788.) 20 Louisdor.
XXI. *Brenno.* Opera Seria in III Atti. (1789). 30 Louisd'or
XXII. *Olimpiade.* Opera Seria in III Atti. (1790). — —
(Alle diese Opern sind durchaus mit begleiteten Recitativen geschrieben, also für große Concertaufführung auch passend.)
XXIII. *Cantata pel Giorno natalizio della Principessa Frederica di Prussia.* (1787) *Poesia di Metastasio.* 2 Louisd'or.
XXIV. *Il consiglio.* Cantata di Metastasio. (1788.) 2 Louisd'or.
XXV. *Amor timido.* — — — (1788.) 2 Louisd'or.
XXVI. *Te Deum.* Bey Gelegenheit der Krönung des itzigen Königs von Preussen. (1786.) 10 Louisdor.

Werke über deutsche Poesien.

XXVII. Der 165. Psalm nach Mendelsohn's Uebersetzung ganz in Chören mit grossem Orchester (1784.) 6 Louisd'or.
XXVIII. Ein Auferstehungs-Oratorium, für 4 Solostimmen und 2 Chöre und grossem Orchester (1785.) 10 Louisd'or
XXIX. Weinachtscantilene von Claudius, (1784.) 6 Louisd'or.
XXX. Die Chöre und Tänze zu Shackespear's Macbeth, nach Bürgers Verdeutschung. 6 Louisd'or.
XXXI. Claudine von Villa Bella, ein Singespiel in 3 Akten, von Göthe, (1789.) 20 Louisd'or.
XXXII. Cantate auf die Genesung der Königl. Prinzen von Preussen: die Poesie dazu ist aus einer Klopstockschen Ode: die Genesung, gezogen. (1789.) 6 Louisd'or.
XXXIII. Erwin und Elmire ein Singespiel in 2 Akten von Göthe. (1790.) 12 Louisd'or.
XXXIV. Jery und Bätely, ein Singespiel in einem Akt, von Göthe, (1790). 4 Louisd'or.
XXXV. Lilla, ein Singespiel mit Tänzen, von Göthe. (1791.) 12 Louisd'or.
XXXVI. Mehrere Vorspiele fürs deutsche Theater bey Hofveranlassungen in Berlin und in Schwed und Gelegenheitscantaten für Freimäurer-Logen und Freunde u. dgl.

Register zum zweiten Bande.

A.

Agricola bringt die musikalische Chiffersprache seines Königs in Noten Seite 40
— — Seine Uebersetzung von Tosi's Anleitung zur Singekunst 84
Anekdoten von Friedrich dem Grossen 40
Angiolini, Stücke von ihm im Claviermagazin 38
Aristoteles, von der menschlichen Stimme 84
Asola, komponirte im vorigen Jahrhundert für den Dohm in Mailand 16

B.

Bach, J. S. von dessen Choralgesänge 34
— C. Ph. E. das erste Chor aus seinem Heilig für 2 Chöre 22
— — Anmerkungen darüber 57
— — zwey Litaneyen von ihm, angezeigt 29
Benda, G. Sammlung vermischter Clavier- und Gesangstücke, angezeigt 63
— — Fr. Stücke von ihm, im Claviermagazin angezeigt 38
Bertoni, F. ein Rondo aus einer Opera buffa 27
— — verglichen mit einem Rondo aus einem Oratorium 57
Bertuch, Stücke von ihm, im Claviermagazin, angezeigt 38
Du Bos, seine Reflections critiques 83
Bressand, ein Operndichter des vorigen Jahrhunderts 86
De Brosses, über Sprache und Schrift 84
Buononcini, eine Arie von ihm 50
— — Anmerkungen über diese Arie 69

C.

Claviermagazin herausgegeben von Rellstab angezeigt 38
Cicero, von der menschlichen Stimme 84
Clemens von Alexandrien über die menschliche Stimme 84
Clerambault, eine Arie aus einer seiner Cantaten 100
— — einige Anmerkungen darüber 123
Conservatorien in Venedig 17
Cramer, verdienstvoller Herausgeber von Schulzens Werken 36

D.

Dalberg, F. v. Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister 61
— — der sterbende Christ an seine Seele, eine Cantate, angezeigt 61

E.

Eschenburg, dessen Anmerkungen zu Lessings Collectaneen 85 und 86
Elmenhorst, ein alter deutscher Operndichter 86

F.

Fago, N. eine Cavatine aus einer Cantate von ihm 48
— — ein Wort über diese Cavatine 69
Fasch, C. Stücke von ihm im Claviermagazin angezeigt 38
— — 2 Chore aus seiner meisterhaften sechzehnstimmigen Messe 106 — 121
— — ein Wort darüber 123
Feind, ein alter deutscher Operndichter 86
Feo, *Franc.* zwey kleine Sätze aus einem Motett zum Beweise, daß die enharmonischen Rückungen auch damals üblich waren 98
— — Einige Anmerkungen dazu 122
— — Nachricht von einer grossen Messe dieses unsterblichen Meisters 122
Forkel, ein Wort über seine allgem. Geschichte der Musik 83
Friedrich II. Charakterzüge an ihm 40, 66
— — von dessen Stimme 85

G.

Garve, eine Stelle aus dessen Cicero 85
Gluck, ein Gedicht auf seinen Tod 41
— — eine Arie aus seiner ital. Oper Alceste 42
— — Anmerkungen über diese Arie 66. 67
— — ein Wort an seine Critiker 67. 68
Göthe, von seinen Werken 89 - 90
— — Stellen aus dessen Künstlers Apotheose 90. 91 und 92
Graun, C. H. dessen Te Deum angezeigt 35
— — von seiner Arie: misero pargholetto 66
Gürlich, Stücke von ihm im Claviermagazin angez. 38

H.

Händel, eine Cavatine aus seiner Oper Tamerlano 49
— — ein Wort darüber 69
— — eine grosse Arie von ihm 70 - 74
— — einige Anmerkungen dazu 94 - 95
— — Nachricht von einem gestochenen Werke das die meisten Arien aus seinen grossen Opern enthält 95
Hasse, von seiner Arie misero pargholetto 66
Hipokrates, von der menschlichen Stimme 84

K.

Kant, Stellen aus dessen Critik der Urtheilskraft 65. 67. 68 87. 88. 89
Kannengiesser, Stücke von ihm im Claviermagazin 38
Kaiser, von seinen Opern, deren er über hundert komponirt hat 86
Kirchenmusik, fortgesetzte Abhandlung 16 - 18
Kirchengesang, vierstimmig in Zürch 16
Kühnau, seine Choralgesänge angezeigt 33
Krumholz, ein grosser Harfenist in Paris 83
— — Madame, eine grosse Harfenistin 83
Kunze, sein Urtheil über Gluck 68

L.

Leo, Leon. eine kleine Arie aus dessen Intermezzo: la Zingaretta 75
— — einige Anmerkungen über diese Arie 96
Lessing, G. E. Nachrichten von der ehemaligen Hamburger Oper 85

M.

Mailand, von der dortigen Kirchenmusik 16 - 17
Marcello, *B.* sein Charakter 17
— — ein Kirchenduett von ihm 20
— — einige Anmerkungen darüber 56
Marpurg, dessen historisch-kritische Beiträge 85
Metastasio, von seinen ins deutsche übersetzten Opern 86
Merkwürdige Stücke großer Meister 19 - 28. 42 - 54. 70 - 82. 98 - 121
Moritz, sein Versuch einer deutschen Prosodie 96

N.

Naumann, Stücke von ihm im Claviermagazin angezeigt 38
— — eine Cavatine von ihm aus der Oper *Protesilao* 76
— — einige Anmerkungen darüber 97

O.

Oesterlein, von seinen Flügeln 83
Opitz, Martin, von seinen Schäferopern 85
Oratorien in Venedig 18

P.

Palestrina, von seinen Arbeiten für den Dohm in Mailand 16
— — ein Chor von ihm 19
— — Anmerkungen über dieses Chor und seinen Charakter 55
Pergolesi, ein Recitativ und eine Cavatine aus einer seiner Cantaten 99 - 100
— — einige Anmerkungen dazu 123
Plutarch, von der menschlichen Stimme 84
Porpora, ein Chor aus einem Oratorio von ihm 53
— — ein Wort darüber 99
Postel, ein Operndichter des vorigen Jahrhunderts 85. 86
Prati, ein Rondò aus einem Oratorium von ihm 24 - 26
— — Anmerkungen darüber 57

Q.

Quintilian, von der menschlichen Stimme 84

R.

Rameau, eine Cavatine aus dessen Oper Castor et Pollux 74
— — einige Anmerkungen darüber 96
Rellstab, Stücke von ihm im Claviermagazin 39
Reichardt, J. F. eine Scene aus seiner ital. Oper Andromeda 58
— — eine Cavatine aus seiner ital. Oper Protesilao 79
— — fortgesetztes Verzeichniß seiner bis 1791 im Druck und Kupferstich erschienenen musikal Werke 124. 125
— — fortgesetztes Verzeichniß seiner grösseren Werke 126

S.

Sachini, eine Arie aus dessen franz. Oper Renaud 47 - 48
— — einige Anmerkungen darüber 68
Salieri, sein Urtheil über Gluck 68
Scarlatti, Alessandro eine Arie aus einer seiner ital. Cantaten 52
— — ein Wort darüber 69
— — eine kleine Ariette von ihm 104
— — ein Wort darüber 123
Schulz, dessen Chöre und Gesänge zur Athalia angez. 36 - 38
— — Stücke von ihm im Claviermagazin 38
— — sein Urtheil über Gluck 68
Scheidler, kleine Clavier- und Singestücke zweite Saml. angezeigt 63
Schmaal, in Regensburg von seinem Forte-piano's 83
Seligkeit der Liebenden ein Gedicht von Hölty componirt von Reichardt 6 - 15
Silbermann in Straßburg, von seinen Flügeln mit Pedal 83
Spazier, K. Freimüthige Gedanken ꝛc. angezeigt 61
Stain, in Augsburg von seinen Forte-piano's, ꝛc. 83
Starzer, Lieder von ihm im Claviermagazin angezeigt 38
Sulzer, seine Theorie der schönen Künste 5. 84

T.

Teleman, von dessen Liederbuche 34
Tonkunst, eine Rhapsodie 1 - 4
Tosi, dessen Anleitung zur Singekunst 84
Trauercantate auf den Tod Friedrichs II. von Reichardt, Nachricht davon 64
Türk, D. G. von den wichtigsten Pflichten eines Organisten angezeigt 35

W.

Walther in Wien, von seinen Forte-piano's 83
Wichtigkeit ächter Musikanstalten 5
Witthauer, J. W. Sechs Sonaten fürs Clavier angez. 63
— — Sammlung vermischter Clavier-Singestücke 63
Wolf, E. W. eine Sonate. Vier affektvolle Sonaten fürs Clavier 63

Z.

Zelter, Variations pour le Clavecin sur la Romance du mariage de Figaro angezeigt 63
— — VIII. Variazione d'un Rondò pel Forte-piano 63
— — Stücke von ihm im Claviermagazin 39